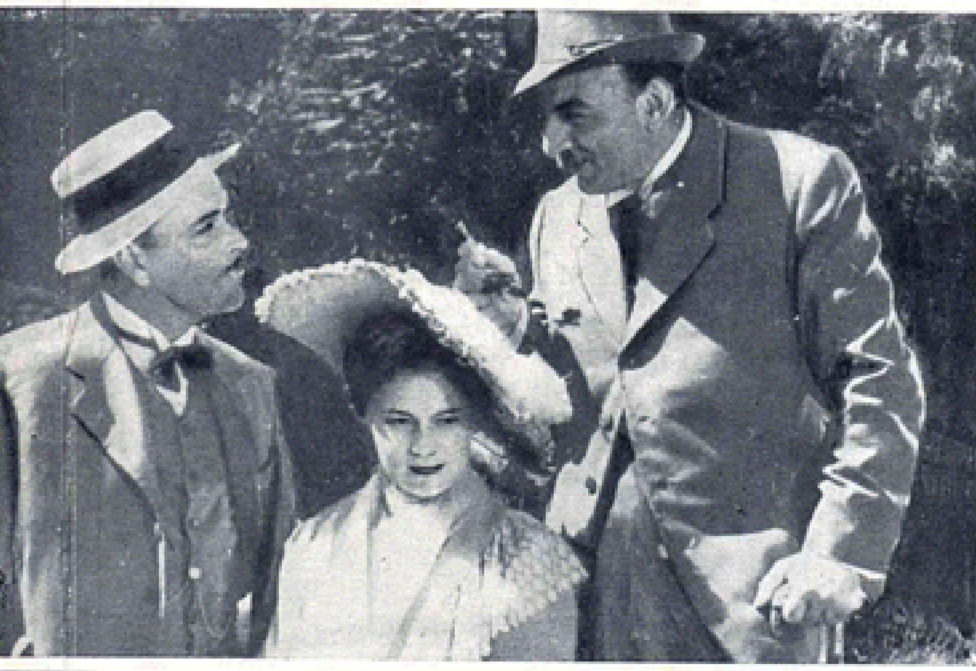
Искусство КИНО

5
1958



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — *кадры из новых фильмов республиканских киностудий. Слева (сверху вниз): «Лично известен» (Ереванская студия), «Пробуждение» (Алма-Атинская студия), «Ласточка» (Киевская студия), «Не та, так эта» (Бакинская студия); справа: «По путевке Ленина» (Ташкентская студия), «Страницы былого» (Одесская студия), «Наш милый доктор» (Алма-Атинская студия).*

На второй странице обложки — *И. Гулбе в заглавной роли в фильме «Рита» (Рижская студия).*

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

НАВСТРЕЧУ НОВОМУ

В дни работы Всесоюзной творческой конференции работников кино состоялась встреча «за круглым столом» киноведов и кинокритиков. Она была организована редакционной коллегией нашего журнала, сектором кино Института истории искусств Академии наук СССР и секцией критики, теории и истории кино Союза работников кинематографии СССР.

Это было, пожалуй, самое широкое за многие годы совещание историков, теоретиков, публицистов, журналистов, посвятивших свои силы изучению советского и мирового киноискусства. В нем приняли участие представители кинематографической общественности Москвы, Ленинграда и многих союзных республик, работники печати, научно-исследовательских институтов, Госфильмофонда, ВГИКа. Пришли на эту встречу также и режиссеры, драматурги, актеры. Общие творческие задачи, стоящие перед создателями фильмов и критиками, историками, теоретиками, требуют единства мысли и единства действий.

В эти дни Центральный Комитет КПСС обратился к участникам конференции работников кино с приветствием, которое было воспринято всеми советскими кинема-

тографистами как программа их творческой деятельности, как важнейший документ, выражающий самую суть задач, стоящих перед нашим киноискусством.

«Теперь, когда наша страна переживает радостное и волнующее время бурного подъема социалистической экономики и культуры, невиданного роста политической и производственной активности трудящихся, развертывания их творчества и инициативы, когда бьет ключом духовная жизнь советского общества и ярко раскрываются могучие силы и дарования народа, — перед работниками советской кинематографии встают новые, большие и ответственные задачи.

Запечатлеть в художественных образах эти замечательные процессы социалистической действительности, то новое, что вошло в нашу жизнь за последние годы и стало определяющим для современного этапа развития страны по пути к коммунизму, — почетный долг работников кинематографии».

Так говорится в приветствии ЦК КПСС киноработникам. Каждая строка этого документа выражает самое существенное в процессах развития действительности и в задачах творчества художника-современника. Действительно, духом новизны пронизана сейчас вся жизнь советских людей. Все то новое, что внесла и вносит ленинская партия в область индустрии и сельского хозяйства, — перестройка управления промышленностью и строительством, реорганизация машинно-тракторных станций, многочисленные мероприятия, направленные на значительное повышение материального благосостояния и культурного уровня трудящихся, — все это важнейшие шаги на нашем пути к коммунизму. Великая ленинская партия вызвала к жизни небывалую творческую активность и инициативу трудящихся. Богаче, многообразнее становится духовная жизнь советских людей, полнее раскрываются их дарования во всех областях созидания — и это наполняет сердца советских художников радостью и гордостью. Еще теснее сплотились они вокруг Коммунистической партии, дав решительный отпор всяческим разновидностям ревизионизма и догматизма, всем сердцем веря в то, что коллективный опыт партии, ее мудрость и дальновидность приведут нас к торжеству коммунизма.

Полное идейное единство продемонстрировала и Всесоюзная конференция кинематографистов. Никто из творческих работников кино не проявил ни малейших колебаний в суровой оценке ревизионистских и догматических взглядов. Выражая мысли и настроения всего многонационального отряда советских киноработников, конференция заявила о глубокой преданности деятелей киноискусства делу ленинской партии. Социалистический реализм стал для нас знаменем, под которым объединились все творческие силы советского искусства.

Тот дух новизны и творческой активности, которым отмечена нынешняя жизнь советского общества, характерен и для нашего обновляющегося киноискусства. Он проявляется не только в крутом, разительном росте кинопроизводства, не только в том, что десятки молодых мастеров вышли на дорогу самостоятельного творчества, но и главным образом в пытливых поисках новых тем, образов, художественных средств, способных выразить новизну самой жизни. Высоко ценя традиции, сложившиеся в годы становления советского киноискусства, стремясь укрепить и развить эти традиции, мастера советского искусства ищут то драгоценное новое, что делает художественное произведение живым, необходимым современникам, что связывает искусство с жизнью народа.

В оживленной, горячей товарищеской дискуссии, развернувшейся на конференции, киноработники обсуждали пути, ведущие к общей цели. В центре внимания конференции стояли вопросы, поднятые Н. С. Хрущевым в его известных выступлениях по вопросам укрепления связи литературы и искусства с жизнью народа. Как добиться того, чтобы не только в лучших своих произведениях, но и в каждом новом фильме советское киноискусство говорило «во весь голос», выражало отношение народа к большим явлениям жизни, — вот чем озабочены наши киноработники.

Эта же проблема, проблема укрепления связи искусства с жизнью советских людей, была главной и на совещании критиков, теоретиков, историков кино.

Открывая совещание, Р. ЮРЕНЕВ отметил его принципиально важную особенность — участие в нем представителей киноискусства, выросшего в союзных республиках, и призвал всех работников кинопублицистики, теории и истории кинематографии к творческой активности на этой важной для общего дела встрече.

Л. ПОГОЖЕВА, выступившая от имени редколлегии журнала «Искусство кино», сделала обзор состояния газетной и журнальной кинокритики. Она говорила о задачах, которые выдвигаются сегодня народом и партией перед всем фронтом киноискусства, и в том числе перед кинокритикой. Упомянув о расцвете экономики и культуры Советской страны, о росте числа сторонников мира во всех странах, а также о важных явлениях и процессах в области киноискусства — приходе молодых кадров, внедрении техники широкого экрана и панорамного кинематографа, прогрессе киноискусства в странах народной демократии, становлении национального искусства в Египте и Индии, усилении прогрессивных веяний в искусстве Италии и Франции, расширении всего фронта передового искусства,—докладчик продолжает:

— Все это явления и приметы нового времени, мимо которых критика не может пройти.

Однако характерная для современного периода активизация того, что может быть названо началами положительными, прогрессивными, сопровождается одновременно активизацией и реакционных, враждебных нам сил. Эти силы продолжают наступление на основы нашего искусства — на метод социалистического реализма. Причем если отбросить различные личины, которыми маскируется это наступление, то сущность его заключается в попытках подвергнуть ревизии положения марксизма в искусстве, в пропаганде идеализма в философии и эстетике, индивидуализма в морали.

Эти особенности современной жизни не могут не волновать нас, мы не можем к ним относиться с пассивностью и равнодушием, подчас занимаясь в критике узкими и частными проблемами, ограниченным «рецензированием» отдельных явлений искусства и литературы.

Критика тогда сильна, когда она связана с народом, когда она защищает по-большевистски строго, принципиально, взыскательно те культурные ценности, которые сегодня на вооружении у народа и партии.

Может быть, одним из самых важных недостатков сегодняшней критики является то, что, хуже или лучше оценивая явления искусства, критика все-таки не стремится вести за собой искусство. В лучшем случае газетная критика регистрирует явления искусства. Она недостаточно программна. А наша критика должна быть программной, боевой, партийной критикой.

Вспомним образные слова В. Г. Белинского о том, что критика создается не только при свете уединенной лампы, но и при свете солнца, что сила и авторитет критики определяются степенью ее связи с передовой общественностью. В какой же степени наша газетная и журнальная критика отражает коллективное, а значит, наиболее объективное мнение советской общественности о новых художественных произведениях?

Иногда спрашивают: что можно написать по поводу таких фильмов, как «К Черному морю», «Она вас любит» и других посредственных, серых картинах? Думается, что и картина посредственная должна вызвать у настоящего критика глубокие размышления.

Критик должен задуматься о том, что явилось причиной появления плохого фильма. Может быть, лень ума и души, «мелкомыслие», отсутствие стремления проникнуть в сущность жизненных явлений? Но ведь это—не просто «профессиональные» недостатки того или иного автора фильма. Это дефекты мировоззрения и, следовательно, предмет для боевого, темпераментного выступления критика. Мы должны подумать о том, что же иногда разъедает талант художника, порождает ремесленничество, равнодушие, застой.

Картин выходит сейчас много, но о «средних» картинах никто обычно не пишет. А зритель хочет знать причины, порождающие такие картины. Анализ «среднего» фильма — без критической дубинки, без брани — необходим. И уж, конечно, необходимо отказаться от безответственных похвал по адресу таких картин.

Глубина анализа, стремление к обобщению должны быть неотъемлемыми качествами журнальной и газетной рецензии. «Критика есть движущаяся эстетика»— таково классическое определение Белинского. Для того чтобы быть «движущейся эстетикой», критика должна опираться на серьезно разработанные эстетические принципы. Здесь фронт критики смыкается с фронтом теории, которая должна помочь газетным и журнальным рецензентам анализировать самую сущность художественных явлений.

И в центральных и в периферийных газетах за последнее время появились хорошие, содержательные рецензии на фильмы «Летят журавли», «Высота», «Тихий Дон», «Карнавальная ночь», «Дон-Кихот». Однако появляются и такие рецензии, которые свидетельствуют о полном пренебрежении их авторов к основам марксистской эстетики. В газете «Камчатская правда» появилась хвалебная статья т. Сомаха о фильме «Шторм». Рецензент словно нарочно решил называть белое черным, черное — белым. По его словам, фильм сохранил характерную для пьесы В. Билль-Белоцерковского романтическую приподнятость, более того — режиссер-постановщик, по его мнению, обогатил драматургическую первооснову. И это написано о фильме, который, по общему признанию, исказил и принизил замечательную пьесу!

Удручающее впечатление производят многие рецензии на фильмы, созданные в странах народной демократии. В отношении таких фильмов большинство рецензентов высказывается только в одном тоне — восторженном. Именно этим тоном отличается напечатанная в газете «Советская культура» статья о новом болгарском фильме «Гайдуцкая клятва». Надо сказать, что сами болгарские кинематографисты оценивают эту картину—и по заслугам—как слабую, отмечают в ней «оперность», различного рода штампы. Они считаются с мнением наших критиков — что же, кроме недоумения, может вызвать у них восторженная статья?

Надо помнить о большой ответственности, лежащей на нас, — наши статьи нередко перепечатываются в газетах и журналах народно-демократических стран. Статья советского кинокритика должна поддерживать новое, прогрессивное в самой жизни и в искусстве, выступать против любых проявлений буржуазной идеологии и защищать высокие художественные критерии. Отдельный фильм может стать поводом для больших публицистических и эстетических обобщений, двигать вперед науку об искусстве, воспитывать художника и зрителя.

Белинский писал о том, что бывает время, когда новый гений открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за собой господствующую критику. Но бывает и другое время, когда в свою очередь движение мысли, совершающееся в критике, подготавливает новое искусство. Вот к такой критике, ведущей за собой художника, помогающей родиться новому искусству, мы и должны стремиться.

О «критике критики», о необходимости глубокого разбора историко-теоретических трудов по киноведению говорит в своем докладе А. ГРОШЕВ (Москва, ВГИК):

— Мы редко вступаем в дискуссии по насущным проблемам киноведения. Прошедшие обсуждения книг по истории кино в значительной мере носили характер «мемуарно-хронологический», глубокие методологические проблемы при этом не затрагивались. А как известно, без теории предмета нет его истории.

В настоящее время история кино изучается не только во ВГИКе, но и в ГИТИСе, в Литературном институте им. М. Горького, в ряде педагогических институтов, на режиссерских курсах. Во ВГИКе разработана программа по истории русского дореволюционного и советского кино, и в ней записано, что мы рассматриваем историю отечественной кинематографии в свете учения В. И. Ленина о двух культурах как важнейшего методологического принципа в подходе к изучению явлений искусства в классовом обществе. Приходится, однако, слышать иногда о том, что учение Ленина о двух культурах не может быть распространено на дореволюционную русскую кинематографию, потому что у нее не было настоящих традиций. Это неверная точка зрения. Спору нет, дореволюционное русское кино не обладало таким богатым наследием, как, скажем, литература, живопись, театр. То, что русское кино родилось в эпоху империализма, наложило печать на содержание дореволюционной кинематографии. Однако если мы признаем демократический характер литературы Пушкина, Тургенева, Толстого, то нельзя не увидеть прогрессивное начало в лучших экранизациях их произведений. Эти экранизации, пропагандировавшие классическую литературу среди широких масс нашего народа, носили творческий характер. Нельзя умалять и значение прогрессивной деятельности такого режиссера, как И. Перестиани, который на основе опыта, накопленного в дореволюционной кинематографии, уже на заре советского кино поставил картину «Красные дьяволята». Я. Протазанов создал замечательные сатирические комедии «Процесс о трех миллионах», «Праздник св. Йоргена», «Дон Диего и Пелагея», В. Гардин — «Серп и молот».

В творчестве этих и ряда других мастеров сказались лучшие традиции дореволюционного кино. Длительный и сложный творческий процесс, начавшийся еще до революции, принес свои плоды в нашу эпоху. Вот отправной момент, который мы должны учитывать, строя историю отечественного киноискусства.

Несколько замечаний относительно становления метода социалистического реализма в кино.

Наши идейные противники отрицают связь искусства с жизнью народа. Они не хотят признать, что метод социалистического реализма сложился в самой творческой практике еще до тридцатых годов и вовсе не был плодом какого-то «декрета», а выражал насущные потребности общественной жизни. Критика таких ревизионистских взглядов широко освещалась в печати. Этому вопросу посвящена и интересная статья А. Караганова «Всегда в развитии» («Искусство кино» № 9 за 1957 г.). Автор статьи правильно утверждает, что появление социалистического реализма не было актом «единовременного творения», что он не мог быть «изобретен», что социалистический реализм появился в результате объективных закономерностей развития человеческого общества. Однако автор статьи, на мой взгляд, упрощает вопрос, когда пишет о том, что социалистический реализм в первые годы советского кино — это творчество Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко и других крупнейших мастеров советского кино, олицетворяющих его историю. Это, с моей точки зрения, — упрощение проблемы. Никто из нас не умаляет великого значения в развитии советского кино Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Наша молодежь и все деятели кино должны учиться у них, развивать их лучшие традиции. Какие именно традиции? Прежде всего традиции «Броненосца «Потемкин» и «Матери», а не «Старого и нового» и «Простого случая». К последним фильмам сами авторы относились очень критически. Только искусство реалистического образа мы можем признать за начало социалистического реализма.

Советское кино, так же как и смежные искусства, формировалось в сложных условиях идеологической борьбы с чуждыми нам влияниями. И этого забывать нельзя. Никто не будет

отрицать и того, что творчество передовых мастеров кино было одухотворено идеями социализма, гуманизма, проникнуто стремлением ответить на злободневные вопросы жизни. Но не сразу были найдены классически простые, ясные реалистические формы для выражения нового содержания. Историю не следует ни улучшать, ни ухудшать.

А. Грошев справедливо отмечает противоречия, ошибки в творчестве выдающихся мастеров советского кино, шедших по неизведанным путям молодого советского киноискусства. Заметим, однако, что и в статье А. Караганова, с которой он полемизирует, сказано: «...было бы неправильно отказываться от критического анализа заблуждений выдающихся мастеров киноискусства. Такой анализ нужен, но он может быть плодотворным лишь при условии конкретно-исторического осмысливания процессов реального становления и развития социалистического реализма со всеми их сложностями и противоречиями». Отсутствие конкретных монографических исследований творчества выдающихся мастеров советского киноискусства — один из самых больших недостатков киноведения наших дней. До сих пор не создано больших научно-исследовательских работ о творчестве даже таких крупнейших кинорежиссеров, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов, Шенгелая, Савченко. Историки и теоретики кино должны, наконец, перейти от оценок их творчества «в общем и целом» к конкретно-историческому анализу созданных фильмов и неосуществленных замыслов — это необходимо для действительно плодотворного усвоения традиций советского киноискусства и критической оценки отдельных ошибок его талантливейших мастеров.

Ближе к творческой практике — таково единодушное требование кинематографической общественности к киноведам!

Коснувшись в своем докладе ряда других важных вопросов развития советского киноведения, А. Грошев информирует собравшихся о работах теоретического характера, проведенных во ВГИКе:

— Готовится к опубликованию работа М. Ромма «О профессии кинорежиссера», посвященная специфике кино, поискам новых форм художественной выразительности, роли драматурга в киноискусстве, работе режиссера с актером и другими участниками творческого коллектива, роли монтажа в немом и звуковом кино. Две брошюры В. Нижнего касаются режиссерских уроков С. Эйзенштейна во ВГИКе. Н. Крючечников разработал тему «Роль изобразительных средств кино в характеристике персонажа». В помощь молодым сценаристам выпущена брошюра В. Юнаковского «Изучение жизни и сбор материала для сценария». Подготовлена к печати работа Б. Матвеева «Сюжет советской кинокомедии». Техническим и творческим проблемам операторского искусства посвящен труд А. Головни. О принципах и путях развития широкоэкранной кинематографии написал Е. Голдовский. Ряд работ посвящен историческим темам.

В заключение А. Грошев вносит совершенно правильное предложение о широком сборе материалов, фиксирующих процесс создания фильма.

— Чтобы правильно оценить современное состояние науки о кино, — говорит Ю. КАЛАШНИКОВ (Москва, Институт истории искусств АН СССР),— необходимо избежать двух крайностей: нигилистического отношения к деятельности киноведов (которое, к сожалению, довольно широко распространено) и настроений самодовольства, свойственных некоторой части теоретиков и историков. Без исторического и теоретического обобщения опыта советского кино рост нашего киноискусства затрудняется.

Нет сомнения в том, что многие недостатки в разработке историко-революционной темы в нашем кино, которые мы отмечаем в последнее время, вызваны отчасти тем, что традиции

советского историко-революционного фильма недостаточно обобщались и пропагандировались. Богатейший и своеобразный опыт кинокомедии 20-х, а особенно 30-х годов используется сейчас односторонне и неполно. Научно-теоретическая мысль должна помочь художникам осмыслить, в частности, славные традиции советской кинокомедии.

Если мы обратимся к такой дорогой нам теме в искусстве, как ленинская тема, то увидим в ряде современных фильмов отступление от ранее завоеванных очень важных и непреходящих традиций. И в этом тоже есть доля вины теоретиков и историков кино.

В последние годы деятельность киноведов заметно оживилась. Вышли I том «Очерков истории советского кино», монография С. Гинзбурга «Рисованный и кукольный фильм», второе издание монографии о Я. Протазанове, сборники «Вопросы кинодраматургии» и «Вопросы киноискусства», «Ежегодники кино» за 1955 и 1956 годы, сборники статей С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, переведены и опубликованы теоретические труды зарубежных авторов — Э. Линдгрена и Р. Менвелла. Теперь, завершив авторскую работу над «Очерками истории советского кино» (исследования доведены до 1957 года), сектор кино Института истории искусств готовит несколько монографий по отдельным видам и жанрам советской кинематографии. Значительно больше внимания, чем в прошлые годы, уделяется зарубежному кино.

Отрадно отметить, что начала, наконец, развертываться работа по изучению национальной кинематографии в союзных республиках. Академия наук Украинской ССР подготовила к изданию большой исторический очерк «Украинская кинематография». В Грузии вышла в свет книга Давида Канделаки, посвященная истории кинематографии Грузии. Академия наук Армении совместно с сектором кино Института истории искусств АН СССР завершает работу над большим сборником исследований и материалов о развитии кино в Армении. Опубликована научная работа Ф. Бондарева по истории белорусской кинематографии — «Произведения белорусской драматургии на экране». В 1958 году предполагается начать создание очерков развития кинематографии в Узбекистане и Азербайджане.

Все это ступеньки к тому, чтобы приступить к написанию научной истории кино СССР, которая должна создаваться совместно с киноведами союзных республик.

Такова в кратких чертах фактическая картина современного состояния нашего киноведения. Мы видим, что эта область искусствознания не стоит на месте. И все же отставание киноведения от потребностей творческой практики, от задач, выдвинутых Коммунистической партией перед кинематографией, еще далеко не ликвидировано. Киноведение продолжает оставаться в большом долгу перед народом.

Крайне мало серьезных трудов по отдельным видам и жанрам кино, а потребность в них огромна. Мы помним, например, сколько путаницы было внесено в проблематику научно-популярного фильма и как это губительно отозвалось на практической работе деятелей научно-популярного кино.

То же самое можно сказать о документальном кино. Слишком неопределенным стало само понятие документальности. А исследовательская работа по документальному кино только начинает разворачиваться.

У нас нет ни одной большой работы о творчестве С. М. Эйзенштейна. А ведь далеко не всегда правильно понимают творчество этого великого мастера социалистической кинематографии. Например, в книге американки Мэри Ситон «С. Эйзенштейн» или в книге шведского киноведа Альмквиста по истории кино дается совершенно искаженный портрет С. М. Эйзенштейна. Он изображен в качестве одиночки, непонятого художника, не успевшего осуществить своих самых сокровенных творческих замыслов. Тенденция подобного

подхода ясна: опорочить все развитие советского искусства, принизить его достижения, изобразить дело таким образом, что якобы в наших условиях невозможно большое творчество. Нам надлежит этому реакционному освещению творчества С. М. Эйзенштейна противопоставить свое — исторически правдивое и точное.

Самым отсталым участком киноведения является изучение зарубежного киноискусства. В первую очередь, разумеется, необходимо развернуть работу по изучению кинематографии стран социалистического лагеря совместно с теоретиками и критиками этих стран.

Весьма скромны результаты деятельности киноведов в области теории. Очень мало сделано нами в разработке важнейших проблем социалистического реализма, таких, как народность, партийность искусства социалистического реализма, как проблема национального и индивидуального своеобразия в рамках искусства социалистического реализма.

Ю. Калашников далее подвергает критическому разбору ряд появившихся в последнее время киноведческих трудов, а затем переходит к полемике с теми товарищами, которые выступили с критикой «Очерков истории советского кино». По его мнению, эти товарищи — среди них киновед Э. Арнольди, опубликовавший рецензию на «Очерки» в журнале «Нева» (№ 9 за 1957 г.), режиссер Л. Трауберг, историк кино И. Вайсфельд, выступившие на публичном обсуждении «Очерков»,—впадают в объективистские ошибки, «ревизуют некоторые важные методологические положения, правомерность которых подтверждена всем историческим путем нашей кинематографии... Это сказывается в том, что они идеализируют формалистические группировки 20-х годов, не видят принципиальной разницы между прогрессивным, революционным новаторством и эстетскими экспериментами в области «чистой формы», недооценивают значение классического наследия в формировании советского киноискусства, пренебрежительно относятся к творчеству мастеров реалистической школы, наследников классических традиций русской художественной культуры».

Некоторые полемические замечания Ю. Калашникова справедливы. Он прав, когда говорит: «не экспериментаторство как таковое, а принцип партийности определяет содержание искусства, его направленность, его устремленность в будущее, помогает художнику глубже постигать прогрессивное, новое в жизни, отчетливо видеть его противников, определяет поиски новых творческих решений, даже эмоциональную сторону произведения».

Однако «Очерки» не всегда дают достаточно глубокие объяснения сложным противоречиям в творчестве больших художников революционной современности. Необходимо поэтому широкое дискуссионное обсуждение этого содержательного труда, нужны новые пытливые поиски исследователей-киноведов.

Ю. Калашников заканчивает свое выступление важными организационными вопросами:

— Киноведческие труды не обеспечены издательской базой. Рукописи, даже не очень большие по объему, годами лежат в наших издательствах, выпускающих научную литературу. Больше года издательство АН СССР занимается выпуском III сборника «Вопросы киноискусства». Совсем небольшая книга без иллюстраций — «Из истории кино. Материалы и документы» в том же издательстве находится больше года. Подобных примеров можно привести много.

Наши основные научные центры по киноведению — сектор кино Института истории искусств, ВГИК, Госфильмофонд СССР, Кинофотофоноархив СССР — не укомплектованы нужными специалистами. В нашей стране с ее высоко развитой кинематографией еще не создан Музей истории кино. При отсутствии музея трудно говорить о создании настоящей вспомогательной базы, необходимой для научно-исследовательской работы наших киноведов. Во многих союзных республиках отсутствуют какие-либо научно-исследовательские

центры по кино и даже нет фильмотек, где сосредоточивались бы все материалы по развитию национальной кинематографии. Поэтому киноведам Украины и Белоруссии, Армении и Узбекистана для изучения своей кинематографии приходится ездить в Москву для просмотра фильмов.

Не существует постоянной, продуманной системы координации научной работы в области кино, хотя такие предложения делались многократно. Нужно самим киноведам проявить здесь инициативу. Особенно важна постоянная дружная связь ВГИКа и Института истории искусств.

Пагубно отражается на киноведении слабое внимание нашей печати к научной литературе по кино. Книг по истории и теории кино издается не так уж много, но и они, как правило, не рецензируются.

До настоящего времени научно-исследовательской работе в области кино уделялось мало внимания как со стороны заинтересованных учреждений, так и со стороны печати и общественности. И, несмотря на это, сформировались вполне квалифицированные научные кадры, которые при соответствующей помощи и поддержке смогут успешно развивать дальше науку о кино. Наши киноведы готовы положить все свои силы на то, чтобы с честью выполнить предначертания партии и всячески помочь созданию кинематографии, тесно связанной с жизнью народа, активно участвующей в строительстве коммунистического общества, кинематографии, успешно реализующей программу развития нашего искусства, изложенную в важнейшем партийном документе — статье Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа».

Слово берет драматург К. ГУБАРЕВИЧ (Белоруссия). Он говорит о заинтересованности писателей, работающих в кинодраматургии, проблемами теории и критики и предъявляет серьезный счет киноведам:

— Надо учесть те большие изменения, которые произошли в союзных республиках после XX съезда КПСС, тот громадный культурный подъем, которые переживают теперь все наши союзные республики, в том числе и Белоруссия. А ведь московская кинокритика до последнего времени не затрагивала вопросов национального кино, а если и касалась их, то большей частью односторонне, в связи с выпуском того или иного неудачного фильма.

Слов нет, работа Минской студии давала много причин для критических выступлений. И сегодня еще творчество белорусских киноработников оставляет желать много лучшего. Но при всем этом нельзя забывать о том, пусть скромном, вкладе, который внесла белорусская киностудия в советское киноискусство. Такие картины, как «Константин Заслонов», «Павлинка», «Дети партизана», документальный фильм о Советской Белоруссии, имеют право стоять в ряду удачных фильмов национальных студий и могли бы быть оценены по достоинству нашей критикой.

Так же как и представители других союзных республик, К. Губаревич справедливо упрекает центральную печать, и в частности журнал «Искусство кино», в том, что до последнего времени творческая жизнь национальных студий отражалась на их страницах недостаточно.

— А ведь сколько интересных и волнующих вопросов можно было бы поднять! — говорит К. Губаревич. — Взять хотя бы такой, может быть, не самый главный, но интересный вопрос, как использование национального песенного и музыкального богатства советских народов в наших фильмах. Газета «Советская культура» недавно пробовала начать разговор о песне и музыке в фильмах, но все свелось к изобличению некоего стандарта в творчестве

композиторов, работающих для кино. А ведь суть вопроса не только в этом. Дело в том, что творчество многих композиторов оторвалось от народной песенной основы.

Много ли мы запомнили из новых мосфильмовских и ленфильмовских картин красивых песен, которыми так богато творчество русского народа?! Украинские и белорусские кинематографисты еще меньше радуют зрителя музыкальным и песенным творчеством своих народов. Зато зрителю упорно навязываются с экрана эстрадные «шлагеры», которые варьируются в разных видах и во всех картинах.

Конечно, национальные особенности киноискусства — это не только музыка, песня. Это прежде всего сама жизнь той или иной республики, правдиво отраженная в фильме. И для того чтобы показать эту жизнь, надо жить с народом, в народе, понимать его душу.

Минская студия привлекла много белорусских писателей и драматургов к работе над сценариями. Но связь студии с писателями может принести желанный результат только в том случае, если критика поможет писателям понять творческую природу киноискусства, чтобы писатели приносили на студию не конспекты своих романов или повестей, а кинематографически профессиональные произведения.

Но в последние годы наша кинокритика вообще не обсуждает профессиональную сторону сценариев

Назрела острая необходимость глубоко и серьезно обсуждать в кинокритике вопросы сюжета, интриги, композиции, языка, кинематографической детали в сценарном творчестве. Говорить об этом вынуждает большое количество фильмов, сделанных композиционно неряшливо, сюжетно неинтересно, картин просто непрофессиональных. Смотришь, например, такую картину, как «Рядом с нами», и видишь в ней две или три завязки, каскад ненужных, не обязательных сцен, эпизодов. Такие фильмы и сценарии насаждают в сценарном творчестве нетребовательность, культивируют антипрофессионализм — если понимать под профессионализмом не ремесленную сноровку, а знание действительно сложных секретов творчества.

Широкое обсуждение проблем мастерства помогло бы писателям национальных республик, где, как известно, еще очень мало специалистов, умеющих глубоко анализировать произведения киноискусства. Такое же положение и в Белоруссии. Критические кадры в нашей республике еще очень молоды. Институт искусствоведения при Академии наук Белоруссии организован только в прошлом году. Нет еще капитальных научно-исследовательских работ по истории белорусского кино. Многим нашим рецензентам не хватает профессиональных знаний. Они учатся у критиков, выступающих в центральной печати, и московским критикам надо быть очень принципиальными, давать глубокий анализ фильмов, который помогал бы периферийным рецензентам всесторонне разбираться в природе художественного произведения.

Несколько важных проблем затронул в своем выступлении С. ФРЕЙЛИХ (Москва):

— Историк и критик должны очень конкретно проследить движение нашего искусства по пути социалистического реализма. Но мы часто отделываемся общими декларациями, схематическими утверждениями, и в результате возникает представление о социалистическом реализме как о некоем абстрактном эталоне. Во ВГИКе нас учили тому, что такой фильм, как «Броненосец «Потемкин», только «двигался» к социалистическому реализму, но не был явлением социалистического реализма. А ведь это неправда! Каждый этап развития социалистического реализма имеет свои особенности. И в творчестве каждого крупного художника принципы социалистического реализма раскрываются по-своему.

Для того чтобы вести борьбу с ревизионистами, пытающимися опорочить наш творческий метод, надо показать все богатство проявлений социалистического реализма в творчестве различных художников, показать, как он помогает художнику быть по-настоящему своеобразным.

В борьбе с ревизионистами мы должны показать, что наш метод не только не «нивелирует» художников, но, наоборот, ведет к необозримому богатству индивидуальных стилей. Но, чтобы показать это, надо научиться анализировать явления искусства совершенно конкретно.

Мы должны также исследовать своеобразие социалистического реализма в киноискусстве различных стран. Он существует не только в нашей стране и не только в странах демократического лагеря — как явления социалистического реализма следует рассматривать лучшие, подлинно прогрессивные произведения итальянских неореалистов и передовых мастеров других стран.

С. Фрейлих вносит предложение создать историю советской кинодраматургии и ряд монографий о творчестве крупнейших сценаристов.

Касаясь газетных и журнальных оценок картин республиканских студий, С. ТАГИРОВ (Азербайджан) протестует против приклеивания «ярлыков» и требует от критиков конкретного, подробного анализа как лучших, так и худших фильмов. Далее он подчеркивает, что Союз работников кинематографии, Институт истории искусств Академии наук, журнал «Искусство кино» должны уделить особое внимание воспитанию искусствоведов, критиков в союзных республиках, организовать для этого семинары, курсы, добиваться, чтобы основам киноведения обучались студенты филологических факультетов, педагогических вузов.

А. НОВОГРУДСКИЙ (Москва) на ряде примеров показывает, как за рубежом в последнее время активизировались адвокаты буржуазной эстетики и ревизионисты различного толка, которые пытаются атаковать основные принципы метода социалистического реализма и в этих целях беззастенчиво извращают историю советского киноискусства.

— Бороться с буржуазным мировоззрением, с реакционными концепциями в области эстетики надо и художественными произведениями, и средствами публицистики, и теоретическими трудами.

Советское киноведение немало сделало за последние годы. Но положение в этой области никак нельзя признать благополучным. Вяло, медлительно происходит собирание, первичная обработка материалов по истории кино, не говоря уже об их глубоком осмыслении и анализе.

Вызывает беспокойство тот факт, что только на 1960 год намечается начало работ по созданию фундаментальной, подлинно научной истории советского киноискусства. А разве не настала уже пора подумать о подготовке серьезного труда по истории мировой кинематографии? Разве создание такого труда, основанного на принципах марксистско-ленинской эстетики и охватывающего важнейшие явления в киноискусстве стран Запада и Востока, не является долгом советских киноведов, их неотложным делом?

Здесь немало говорилось о кинокритике. Я думаю, что основной недостаток ряда критических выступлений по вопросам киноискусства — отсутствие ясной, принципиальной партийной позиции в оценке художественных явлений. Этот недостаток, к сожалению, довольно остро проявился как раз в некоторых наиболее массовых наших кинематографических изданиях, обращенных к зрителю. Ошибка этих изданий состоит в бездумном «рекламиро-

вании» любого фильма, выходящего на экраны, независимо от его идейных и художественных достоинств.

Другой распространенный недостаток кинокритики состоит в непонимании некоторыми рецензентами самой природы искусства как особого вида познания, как мышления художественными образами. В результате значительная часть рецензий ограничивается общими рассуждениями о теме фильма без сколько-нибудь серьезного анализа художественных средств. Так, одна из московских газет недавно напечатала в общем положительную рецензию о фильме «Улица полна неожиданностей». Похвалы фильму мотивируются рецензентом примерно так: просмотревший картину поймет, что «моя милиция меня бережет». Но ведь совершенно ясно, что на тему о пользе органов милиции надо ставить не художественную картину, а инструктивный фильм, документальный очерк. Упоминание же строк Маяковского в связи с этой картиной мне кажется просто кощунством, потому что в фильме идиллически показан как раз тот обывательский мирок, против которого всю жизнь яростно боролся Маяковский. Характеры людей, показанных в картине, имеют мало общего с нашей, советской жизнью, с характерами наших современников. Таких примеров можно было бы привести множество. Но дело не в том, что та или иная рецензия оказалась неудачной. Речь идет о методологии критики...

Нам нужна критика требовательная, высоко принципиальная, и в то же время доброжелательная. Надо найти правильный, серьезный, товарищеский тон разговора критика с художником — будь то прославленный мастер или начинающий режиссер республиканской студии.

Поддерживая эти мысли, Н. КЛАДО (Москва), как и многие другие участники встречи, обращается к режиссерам и драматургам с призывом видеть в строгой, требовательной критике необходимое условие для роста киноискусства. Он совершенно правильно говорит о дружбе художника и критика:

— Дружба предполагает два чувства — радость по поводу успехов друга и горечь по поводу его неудач. Если критик будет молчать, видя неудачную работу режиссера, то и дружба рассыплется. Если не помогать в беде, не говорить правду, когда видишь плохой фильм, — какая же это будет дружба?! «Правдоискательство», благородное свойство профессии критика, не позволяет ему молчать, когда он видит промахи художника. И это свойство присуще лучшим критическим работам наших товарищей.

Н. Кладо говорит о том, что кинорежиссеры должны правильно понять специфику своей профессии, осознать границы между драматургией и режиссурой. Это один из острых вопросов в нашем киноискусстве. Действительно, дальнейший рост советского киноискусства будет затруднен, если писатель не займет должного места в творческом процессе, если сценарий будет рассматриваться только как «сырье» для режиссера.

— Практика киностудий свидетельствует о том, что необходимо вмешательство критики во взаимоотношения драматургии и режиссуры. Даже такой превосходный режиссер, как Ю. Райзман, заявил на Всесоюзной конференции, что считает слово «интерпретатор» чуть ли не оскорбительным для режиссера. Значит, налицо явное непонимание специфики режиссуры.

Ни Станиславский, ни Немирович-Данченко, ни кто другой из крупнейших режиссеров не считал слово «интерпретатор» оскорбительным. В трактовке авторского замысла перед режиссером раскрываются необозримые перспективы. Это работа подлинно творческая.

На примерах конкретного анализа ряда фильмов критики должны показать режиссеру природу и «границы» его профессии.

Теоретическая путаница в вопросах взаимоотношений драматургии и режиссуры мешает и писателю и режиссеру правильно понимать свое место в творческом процессе, любить и знать свою профессию. Режиссер часто думает не о том, как «раскрыть» сценарий, а о том, как уйти от него подальше.

Положению и правам режиссера в творческом процессе посвятил значительную часть своего выступления и профессор М. ГРИГОРЬЕВ (ВГИК).

— Многие актеры жалуются на свое положение в кино, не чувствуют себя равноправными с режиссером участниками творческого ансамбля. Это, вероятно, происходит оттого, что кинематография еще не избавилась от болезни, от которой постепенно избавляется театр. Речь идет о самовластии режиссера. Режиссер подчас чувствует себя единовластным хозяином, считая, что он значительнее, интереснее и драматурга, и актера, не говоря уже о других участниках ансамбля. В «соавторстве» режиссера со сценаристом часто проявляется неуважение режиссера к кинодраматургу, который якобы не может овладеть хитрой спецификой кино. Пока такое положение не будет изменено, и писатель и актер в кинематографии будут чувствовать себя творчески неудовлетворенными.

И. МАНЕВИЧ (Москва) констатирует, что в последнее время советская кинокритика стала более требовательной к художественным произведениям, а это необходимое условие роста киноискусства. В частности, на Всесоюзной творческой конференции были высказаны верные критические замечания относительно отдельных недостатков хороших фильмов — таких, как «Тихий Дон», «Сестры»,—и фильмов республиканских студий. Однако кинокритика почти не касается важной проблемы — «сценарий и фильм».

— Режиссер часто упрощает сценарную ситуацию, делает ее примитивнее. Это заметно отражается на росте киноискусства. Сценарий должен стать действительно идейной и художественной основой фильма. Важная задача критика — проанализировать режиссерскую интерпретацию сценария. Именно «интерпретацию» — напрасно некоторые режиссеры возражают против этого термина.

Существенные недостатки современной кинокритики отмечает Д. ПИСАРЕВСКИЙ (Москва):

— Наша кинематография растет, но совершенно справедливы упреки, касающиеся «мелкотемья» многих ее произведений. Не будет формальной аналогией сказать то же самое о нашей критике. В газетах и журналах появились статьи, ставящие вопросы развития киноискусства глубоко и правильно, и в то же время сплошь да рядом попадаются статьи и рецензии мелкотравчатые, свидетельствующие об эстетической невооруженности ряда критиков, их беззаботности по части теории, методологии. Мы недостаточно активно участвуем в борьбе за метод социалистического реализма, словно не замечаем того, что в нашей кинематографии существуют натуралистические и формалистические тенденции. А ведь социалистический реализм — метод живой, творческий, идущий вперед, преодолевающий многие препятствия на своем пути.

Хорошо, что наше киноискусство обратилось к человеку, к внимательному и подробному рассмотрению его внутреннего, духовного мира. Но подчас художник утрачивает при этом широкую перспективу, рассматривает взятую тему очень узко — вот это и ведет

к «мелкотемью», к серости и бедности в искусстве. Таково одно из проявлений натуралистической тенденции в картинах последнего времени. А мы относимся к ним снисходительно. В таких фильмах, как «Рядом с нами», «Случай на шахте восемь», есть тонко подмеченные детали, характерные реплики, удачные «частности», но нет большой правды современности.

Наш долг перед советской кинематографией — вести более активное наступление против антиреалистических тенденций.

Историк кино А. РЯБЦЕВ (Ташкент) сообщил о состоянии киноведения в Узбекистане, о ходе работы над историей узбекской национальной кинематографии и указал на многочисленные трудности, возникающие перед киноведами на местах.

Критик А. МЛОДИК (Ленинград) обращает внимание совещания на то, что многие ленинградские искусствоведы, ранее систематически занимавшиеся киноискусством (Е. Добин, Л. Жежеленко, С. Кара и другие), в последнее время ушли от кинокритики. Сложность задач, стоящих перед советской кинематографией, требует от наших критиков активизации и боевой целеустремленности. В то же время необходимо повысить уровень профессиональных знаний кинокритиков, а для этого они должны присутствовать на съемках, знакомиться с особенностями кинопроизводства. Союзу работников кинематографии предстоит сплотить опытных и начинающих кинокритиков, организовать семинары для молодых критиков и рецензентов.

С. РИЗАЕВ (Армения) высказывает пожелание, чтобы журнал «Искусство кино» более активно привлекал к сотрудничеству авторов из союзных республик, и предлагает более широко организовать помощь местным киноведам и критикам. Он считает, что ВГИК должен уделить большее внимание обучению молодежи из союзных республик.

Тов. Ризаев отмечает, что «мелкотемьем» отмечены не только некоторые наши фильмы, но и отдельные работы теоретиков, критиков.

— Необходимо создать теоретические труды, которые бы не просто описывали, а обобщали богатейшую историю советского киноискусства. Надо перейти к разработке крупных, масштабных вопросов искусства кино.

Г. ЖУРОВ (Киев) рассказывает собравшимся о работе киноведов Украины:

— В Институте искусствоведения при Украинской Академии наук есть группа киноведов, написавших очерки украинского кино. Рукопись трех томов уже передана в издательство. Кроме того, в издательстве находится книжка об украинской кинематографии дореволюционного периода—1896—1917 годов. Написаны два раздела для двухтомника «История Киева», характеризующие историю кино в столице Украины. Печатается книга «Украинское киноискусство». Это небольшая книга, охватывающая историю украинского кино всего советского периода.

Для того чтобы успешно развивалось киноведение на Украине, необходимы некоторые организационные меры.

Прежде всего следует организовать киномузей. Это проблема чрезвычайно важная, потому что архивные материалы «уходят из рук». Архивы Довженко, Савченко, Брауна и других деятелей кинематографии расходятся по рукам, могут погибнуть для науки, если не будет такого места, где можно было бы собрать их воедино и разрабатывать

На первое время следует создать хотя бы небольшие отделы при театральных музеях.

На Украине, так же как, очевидно, и в других республиках, должен быть организован

фильмофонд, которому надо передать хотя бы позитивные копии картин. Ведь ни научные работники, ни режиссеры, ни операторы фактически не имеют доступа к фильмам.

Надо повсеместно поднять авторитет критика.

У нас, на Украине, некоторые газеты считают правильным заказывать рецензии на фильмы обязательно зрителям — то инженеру, то агроному. При этом смешиваются две вещи: профессиональный критический анализ и отклик зрителя. Одно не может заменить другого. Критический анализ и отклик зрителя взаимно дополняют, но ни в коем случае не исключают друг друга.

Режиссер И. ИВАНОВ-ВАНО (Москва, студия «Союзмультфильм») предъявляет большой счет критикам от имени кинематографистов-мультипликаторов. Он напоминает о том, какой большой размах приняла у нас работа над мультипликационными фильмами:

— В 1957 году американскими представителями было закуплено 29 советских мультипликационных фильмов для показа по телевизионной сети. Это очень показательно. Наши мультипликационные фильмы сейчас дублируются в 59 странах Европы, Азии, Америки и Африки. Мы можем сейчас сказать, что мы действительно имеем первоклассную мультипликационную кинематографию. Но у нас почти ничего не пишут об этом виде искусства!

...Совещание идет к концу. Его участники выступают с конкретными предложениями, и особенно настойчиво высказывают они общее пожелание — устраивать такие же встречи критиков, теоретиков, историков кино в будущем. Первая встреча давала возможность обсудить лишь самые общие проблемы, стоящие перед кинокритикой и киноведением, многие ее участники впервые увидели и услышали друг друга. Следующие встречи, еще более широкие по составу участников, надо посвящать отдельным конкретным проблемам кинотеории и кинокритики.

И. ВАЙСФЕЛЬД (Москва) предлагает организовать комиссию по наследию С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Д. Вертова, И. Савченко, Н. Шенгелая и других выдающихся советских киномастеров, систематически публиковать и пропагандировать их лучшие теоретические работы.

С. ГИНЗБУРГ (Москва) вносит предложение разработать меры по пропаганде лучших произведений советского кино, по эстетическому воспитанию зрителя. Для этого, в частности, Госфильмофонду должен быть предоставлен кинотеатр, который стал бы центром воспитательной работы со зрителями. Такой же работой следует заняться во Дворцах культуры, рабочих, колхозных и воинских клубах. К ней следует привлечь и студентов ВГИКа. Необходимо, как в годы существования Общества друзей советского кино, создавать рабочие рецензентские кружки.

Я. ВОСТРИКОВ (ВГИК) предлагает опубликовать лучшие из дипломных работ, написанных выпускниками ВГИКа, более широко поставить подготовку аспирантуры по историко-теоретическим дисциплинам, расширить прием на киноведческий факультет, ходатайствовать о введении курса истории кино на литературных и исторических факультетах всех педагогических институтов.

Все присутствующие единодушно поддерживают предложения о создании газеты по вопросам кинематографии, специализированного издательства по кинолитературе, киномузея и фильмотек в столицах союзных республик.

...Интересной и поучительной была эта встреча прежде всего тем, что показала растущую идейную сплоченность критиков, теоретиков, историков кино. Отстаивать принципы социалистического реализма от клеветнических нападок ревизионистов, от

мертвящих схем догматиков — таково действительно единодушное стремление нашей киноведческой общественности. Дискуссии по частным вопросам, возникающие среди критиков и теоретиков, помогают полнее понять общие проблемы, стоящие перед киноискусством, найти верные пути к решению творческих задач.

Участники встречи подчеркивали, что овладение марксистско-ленинской теорией, повышение «эстетической вооруженности» представляет собой в наши дни самую насущную потребность для киноведения и кинокритики. Стало совершенно ясно также, что пора перейти к более глубокому конкретному анализу творческих путей мастеров советского искусства — только так можно создать настоящую историю советской кинематографии, обобщить ее драгоценный опыт, приобщить новое поколение художников к тому, что составляет ее истинно новаторские открытия.

Намного больше, чем прежде, должны исследовать и обсуждать наши киноведы творчество мастеров, работающих в союзных республиках, настоящее и прошлое национальной кинематографии.

Большего внимания требуют и вопросы специфики киноискусства. Преодолевать отмеченное партией еще в двадцатых годах «киночванство» некоторой части режиссеров, противопоставляющих кинематографию всем другим искусствам и литературе, и в то же время осмысливать подлинное своеобразие ее выразительных средств — одна из важных задач теории киноискусства. Необходимо добиться того, чтобы в киноискусстве установилась правильная взаимосвязь между драматургией как его идейной и художественной основой и режиссурой. Теоретическая и практическая нерешенность этого вопроса тормозит рост кинематографии.

Необходимо добиться того, чтобы и заслуженные и начинающие деятели кинематографии внимательно прислушивались к голосу критика, не торопились с «опровержениями», услышав хотя бы несколько критических замечаний в свой адрес. Это не значит, что каждое слово рецензента — закон для художника, истина, не подлежащая обсуждению. Можно спорить с критиком, противопоставлять ему свое понимание той или иной художественной проблемы, но плохо, если художник видит в любом критическом выступлении злонамеренную попытку умалить его достижения. Это не помогает его творческому росту.

Разумеется, критик сам создает себе авторитет принципиальностью и талантливостью своих выступлений, но и кинематографическая общественность может многое сделать для того, чтобы установить здоровые, подлинно творческие отношения между критиком и художником.

В наших, советских условиях критика давно стала делом, интересующим всю общественность, она действительно «создается не только при свете уединенной лампы, но и при свете солнца». Советский критик является общественным деятелем. В этом важность его миссии и его сила.

И самое главное, как правильно отмечали участники совещания «за круглым столом», состоит в том, чтобы теория и критика активно двигали вперед наше киноискусство, помогали ему идти в ногу с жизнью, более широко и действенно участвовать в великом созидательном подвиге советского народа, в строительстве нового, коммунистического общества.

С. Дунина

ПРАВО НА РОЛЬ

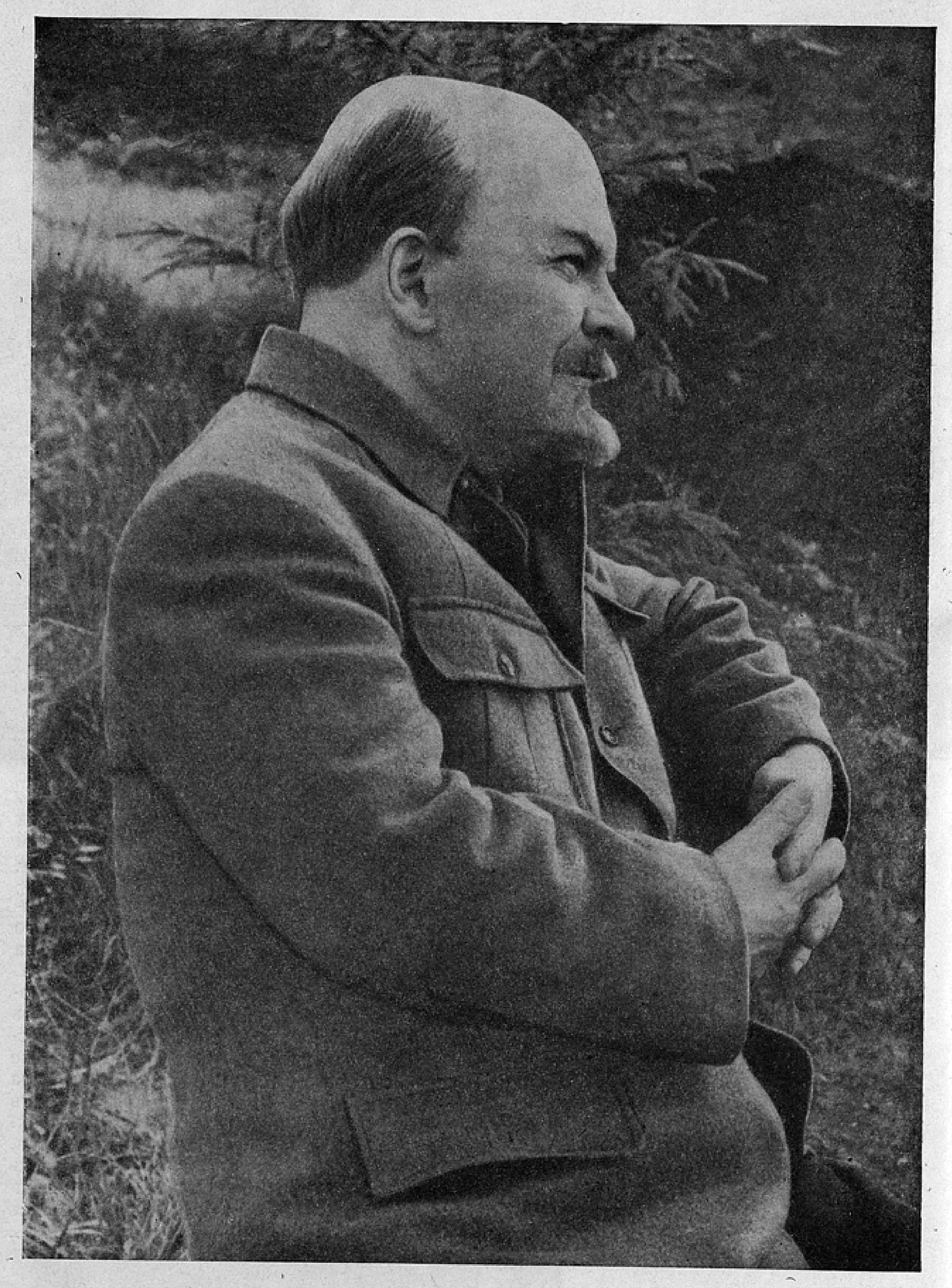
О том, как Штраух создавал на сцене и на экране образ В. И. Ленина, написано много. Писали об этой почетной и трудной работе талантливого артиста искусствоведы, писатели, режиссеры, актеры. Было это двадцать лет тому назад, когда к 20-летию Октября впервые была осуществлена смелая идея — воссоздать на сцене и в кино хотя бы отдельные штрихи образа великого Ленина. В театре имени Евг. Вахтангова роль В. И. Ленина в пьесе Н. Погодина «Человек с ружьем» исполнял Б. Щукин, в Театре Революции — в пьесе «Правда» А. Корнейчука — М. Штраух. Вышли фильмы «Ленин в Октябре» (роль В. И. Ленина играл Б. Щукин) и «Человек с ружьем» (в роли В. И. Ленина — М. Штраух). Вскоре появился фильм «Выборгская сторона», где М. Штраух играл роль В. И. Ленина в небольших эпизодах. Так началась работа советских актеров над созданием образа великого вождя революции.

Н. К. Крупская писала тогда в «Правде» («О пьесах, посвященных Октябрю») о первых исполнителях роли Владимира Ильича, давала советы актерам, как доработать сценический образ вождя.

В фильме «Человек с ружьем» и в пьесе «Правда» В. И. Ленин появлялся перед зрителем ненадолго. Каждый эпизод с участием В. И. Ленина лаконично и четко выявлял одну из граней деятельности и личности Владимира Ильича. И в пьесе и в фильме были эпизоды, где Ленин разговаривает с крестьянином, человеком из народа, не искушенным в политике, стихийно пришедшим к революции. И в пьесе и в фильме Ленин обращался с речью к массам.

По общему признанию, в этих коротких эпизодах М. Штраух покорял зрителя не только внешним сходством с Владимиром Ильичем, не только точностью в передаче характерного ленинского тембра голоса, но, главное, верно найденным «зерном», внутренней правдой образа. Все сходились на том, что наиболее удалось Штрауху воспроизведение речи Ленина, обращенной к народу, то есть воспроизведение подлинных мыслей, подлинных слов Ильича. Иными словами, режиссер С. Юткевич вместе со Штраухом еще двадцать лет назад искали путей прежде всего к верной внутренней линии образа, стремились воссоздать черты характера Ильича и в первую очередь этим, а не внешним подобием добивались волнующего сходства актера с Лениным.

Как же началась работа Штрауха над образом Ленина? Сам Штраух писал об этом так: «В 1927 году к 10-й годовщине Октябрьской революции мы засняли юбилейную картину «Октябрь»— огромный фильм, охватывающий события от февраля до взятия Зимнего дворца и до II съезда Советов. У Эйзенштейна была очень сплоченная режиссерская группа, где каждый ведал отдельным участком работы... На мне лежала обязанность подбирать исполнителей и работать с ними. Профессиональные актеры к участию в фильме не привлекались... И вот в этом фильме была сделана, по сути дела, первая попытка дать в кино образ Ленина в нескольких эпизодах. Мне удалось найти некоего Никандрова, бывшего уральского рабочего, внешне очень похожего на Ленина. Но одного лишь внешнего сходства было недостаточно. Пришлось



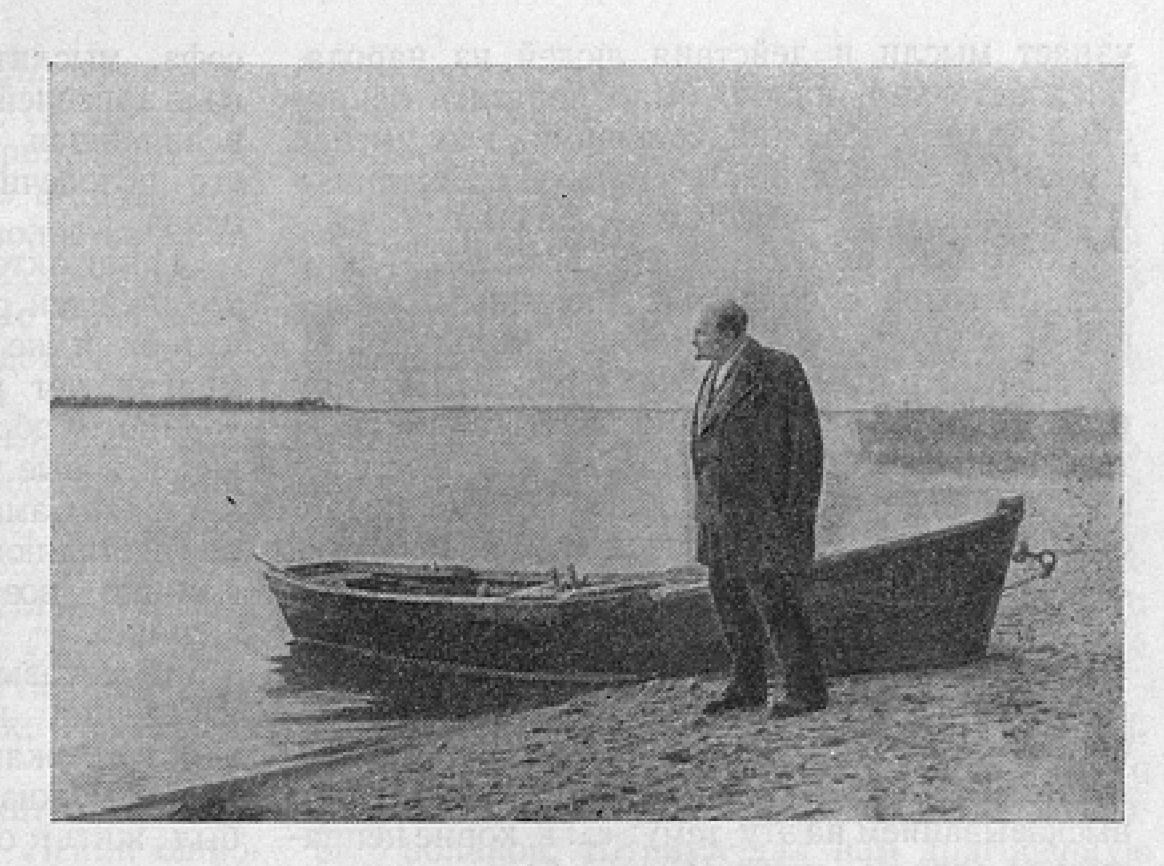
ИЗ ФИЛЬМА «РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ». М. ШТРАУХ В РОЛИ В. И. ЛЕНИНА

немало поработать с Никандровым, прежде чем он смог сниматься в картине.

Без сомнения, эта режиссерская работа не прошла даром. В известной степени она подготовила меня к решению той актерской задачи, которая встала передо мной спустя десять лет».

Тогда Штраух, конечно, не предполагал, что настанет время, когда он сам будет исполнять роль В. И. Ленина. Когда А. Корнейчук отдал свою пьесу «Правда» в Театр Революции, будущий режиссер спектакля Н. В. Петров, да и все руководство театра решительно не видели в составе актеров достойного претендента на роль В. И. Ленина. Вот что рассказывает Н. Петров в своей книге «Встречи с драматургами»: «Бывая на всех репетициях и знакомясь с творческим коллективом в текущих работах театра, я пришел и на репетиции пьесы «Последние», которую ставили М. Штраух и Ю. Глизер... По тому, как он (М. Штраух. — *С. Д.*) говорил с актерами, стремясь убедить их в правоте своей точки зрения, по тому, как он слушал их не всегда убедительные возражения, по той серьезности, с которой он обращался к ним, и по неожиданным фразам, полным юмора и образности, по мгновенным переходам от глубочайшей серьезности к неожиданной улыбке мне показалось, что у Штрауха есть какие-то качества в его актерской природе для предстоящей трудной работы...». И далее театральный режиссер Н. Петров пишет: «Впоследствии Штраух успешно выступил в роли Ленина и в кино, перед объективом киноаппарата, куда более придирчивого, чем глаза театрального зрителя. И эта победа Штрауха определялась в первую очередь тем, что в создании образа он шел от его внутреннего содержания, а не только от внешнего сходства».

Начало первой работы Штрауха над образом Ленина было более чем трудным. Он никогда не видел Ленина, не слышал его выступлений. Внешние данные актера весьма мало соответствовали требованиям портретного сходства. Борьба между желанием создать образ Ленина и сомнениями в своем праве на это была нелегкой. Вероятно, и эта борьба



«РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»

влияла на выбор средств и путей к воплощению образа. Изучая труды Ленина, читая материалы, относящиеся к его жизни и деятельности, вглядываясь в фото, портреты, картины, Штраух не только постигал ход ленинской мысли и не только изучал характерные особенности ленинского мышления. Его интересовала прежде всего связь Ленина с народом, взаимоотношения Ленина с различными людьми. В его «творческой копилке» отложилось важное обстоятельство: в рассказах самых разнообразных людей встречается одно и то же — «Ленин расспрашивал», «Ленин стал меня расспрашивать». Клара Цеткин пишет: «Я не знаю никого, кто умел бы лучше слушать». И Штраух понял, что ленинские «расспросы» — одна из существенных черт образа. Величайший вождь народных масс, гений революции, мыслитель, ученый, Ленин черпает знание жизни из живого общения с людьми. Происходит двусторонний процесс взаимного обогащения, процесс, необходимый пролетарскому вождю, практику и теоретику социалистической революции. В этом свойстве Ленина выражена его вера в массы, неразрывность с ними. Он не только учит народ, но и учится у него.

В роли, порученной М. Штрауху, были отчетливо видны две грани образа. Ленин, который руководит, убеждает, творит революцию, и Ленин, который вслушивается,

узнает мысли и действия людей из народа. Следовательно, нужно было показать ленинский талант общения с людьми, его умение вникать в самое существо мыслей собеседника и сделать вывод — иногда неожиданный, всегда крупный, значительный, важный. Таким был разговор с солдатом Шадриным, «человеком с ружьем», в коридоре Смольного.

Н. К. Крупская отмечала, что Б. Щукину и М. Штрауху «удалось показать Ленина на трибуне. У тов. Штрауха даже в голосе слышатся иногда нотки Ильича». Но она предостерегала актеров от опасности изображать Ленина поучающим, наставляющим: «... он подходил к рабочим, к крестьянам, товарищам не менторски, а как равный к равному. Поучительный жест сразу искажает образ Ильича. Он был простой, близкий — в этом его сила». Решительно спорит Н. К. Крупская с одним высказыванием на эту тему: «... в корне неправильно считать, что в Ильиче было два человека — один в домашнем быту: веселый, улыбающийся, внимательный к людям, — и другой в общественной жизни — неулыба, не интересующийся людьми, тем, чем они живут, что думают. Двух людей не было в Ильиче. Как в быту, так и в борьбе он был один и тот же. Нельзя изображать его каким-то двуликим. Он был замечательно цельным человеком».

Когда через двадцать лет перед Штраухом снова встала задача создать на экране образ Ленина, оказалось, что помимо огромности основной задачи есть и много дополнительных, новых задач. В течение двадцати лет многие актеры играли роль Ленина. Далеко не у всех хватало таланта, культуры, мастерства, чтобы создавать этот образ. Иные копировали не только хроникальные фильмы с самим Лениным, но прямо подражали признанным образцам актерского воплощения Ленина. Образовалась опасность известного штампа: несколько характерных ленинских жестов, уже использованных первыми исполнителями роли на экране, стремительность движений, возникшая в результате подражания несовершенной кинохронике тех лет, и, наконец, чрезмерная, напряженная «значительность» каждого слова и жеста вождя. Юткевичу и Штрауху было ясно, что зритель хочет увидеть живого Ленина, узнать его больше и ближе, чем знает по книгам и лекциям. Надо было показать Ленина, так сказать, неофициального—«простого, близкого, замечательно цельного». Не только качества вождя, философа, мыслителя должны еще раз взволновать зрителей, но и душевная красота Ленина, величайшая его любовь к жизни, к людям, его человечность в самом высоком смысле слова.

И вот актер снова приступает к работе над труднейшей ролью. Впрочем, можно сказать, что он и не прерывал ее — на протяжении многих лет размышления о сущности этого великого образа не прекращались. Все новые и новые черты откладывались в сознании актера. Сама жизнь советского общества, осуществляющего ленинское учение, постоянно возвращала актера к мыслям о Ленине...

«Рассказы о Ленине»— два разных произведения, написанных разными авторами в разных жанрах. Оба сценария показывают периоды жизни Ленина, когда он вынужден был жить, очень мало общаясь с внешним миром, периоды, еще не показанные в театре и в кино. В первой новелле—1917 год, подполье, Разлив; в другой новелле—1922—1923 годы, болезнь, Горки. Между двумя «рассказами» проходит шесть лет. И каких лет! Огромной трудности задачи поставил перед собой и перед актерами Сергей Юткевич — в произведениях разных жанров, в рассказах о разных периодах жизни Ленина добиться единого, плавного, гармоничного и — главное — глубокого показа внутреннего мира Владимира Ильича. Впервые в этом фильме видим мы Ленина наедине с природой. Впервые — в общении с семьей дома, с товарищами в неофициальной обстановке. Впервые видим мы его в длительных молчаливых размышлениях. Видим и в глубоком горе, и смеющегося, улыбающегося — живого, разного, простого, обаятельного...

Первый выход Ленина в фильме — из своей комнаты в столовую к чайному столу, за которым уже сидят Надежда Константиновна и Мария Ильинична, роли которых умно, с большим тактом и превосходным чувством общения играют М. Пастухова и А. Лисянская. По тому, как здоровается Владимир Ильич с женой и сестрой, как, просматривая газеты, отвечает на вопросы, как, не глядя на родных, верно чувствует их скрытую тревогу,— ясно, что этих трех людей связывают тонкие и крепкие нити. Они понимают друг друга без слов. Атмосфера взаимного уважения создается сразу, хотя ничем не подчеркивается, никак не подслащивается. Владимир Ильич, недовольный тем, что домработница

Ефросинья Ивановна не принесла «Правду», делает ей замечание, не верит ее словам, будто газеты не было. И вот тут происходит то, что называется «вторым планом» в актерской игре. Штраух высказывает недовольство вполне корректно, хотя и решительно — резкости, оскорбительного тона нет. Но он избегает встретиться глазами с Надеждой Константиновной, хотя мы ясно видим, что он чувствует ее удивленный взгляд. Значит, даже такая форма его раздражения, недоверия и недовольства необычна в этой семье, значит, это вежливое замечание — максимум «ссоры». Так ощущает поведение Владимира Ильича и сама Ефросинья Ивановна. Актриса Л. Студнева ставит на стол тарелки чуть-чуть резче, чем это сделал бы спокойный человек, и уходит из столовой чуть быстрее.

Потом выясняется, что редакция «Правды» разгромлена, газета не вышла, Ленин ошибся, упрекнув домработницу за отсутствие «Правды» на его столе. Разгром редакции, необходимость срочно уйти в подполье — события большой важности, требующие немедленных действий. Ленин тем не менее прежде всего просит извинения у Ефросиньи Ивановны за несправедливый упрек. Штраух делает это очень серьезно, со спрятанным юморком в собственный адрес,— мол, зря обидел человека, так и сними с него сам эту обиду. Произнеся «повинную», Ленин секунду выжидает, чтобы его слова не прозвучали как торопливая формальность,и смиренно, как должное, принимает непроницаемое, неизвиняющее выражение лица пожилой женщины, конечно, уже простившей ему минутное раздражение, но не желающей «сдаться» так уж сразу. Три коротких эпизода, в которых ощущение огромных революционных событий, бурлящих за окнами петроградской квартиры Ленина, направляемых им, владеющих всеми его мыслями, сочетаются с ощущением его личных человеческих свойств — простоты, доброжелательности, чуткости, неостывающего юмора, черт «простого, близкого, замечательно цельного человека»... И все — без малейшей «демонстрации» этих черт, очень органично, естественно...

Хороши в первом рассказе кадры, в которых Ленин остается наедине с природой. Это как бы самостоятельные этюды, чрезвычайно емкие и значительные. Вот Ленин идет по пустынному берегу озера. Идет, думает. Остановился, загляделся и вдруг озорным быстрым движением лихо забросил в воду камешек. Вероятно, именно так он делал в детстве, на Волге. И зашагал дальше. Казалось бы, незначительная деталь. Однако именно такая деталь создает ощущение того, что Ленин сочетает в эти минуты глубину напряженного мышления с полным и радостным чувством близости к природе, что он постоянно воспринимает жизнь во всем ее разнообразии, не выключается из нее ни на минуту.

Вот он лег на сено, закинув руки за голову, смотрит в небо. Вот рука потянулась за блокнотом. Владимир Ильич чуть приподнялся, что-то записал, перечитал написанное, все зачеркнул, снова удобно лег, снова долго смотрит в небо, думает. Неба зритель не видит — Ленин показан крупным планом,— но видно, как далеко устремлен его взгляд. Вот он быстро идет по высокому берегу, и его фигура четко рисуется на фоне бегущих грозных облаков. Штраух дал нам драгоценную возможность увидеть Ленина в процессе размышлений, процессе, обостренном близостью к природе и наслаждением от запахов сена, от широкой водной глади, от крепкого свежего ветра на осеннем озере. Так неуклонно развивается в фильме тема любви к жизни. Высокой любви Ленина к жизни, неотделимой от борьбы за то, чтобы эта жизнь была прекрасной.

Ленин полон сил, он творит и переживает весну революции.

Второй рассказ обостряет тему любви к жизни трагедийной ситуацией смертельной болезни Ленина, вызвавшей изоляцию его от внешнего мира в разгар борьбы с оппозицией.

Юткевич и Штраух поступили мудро, почти не показывая физических страданий Владимира Ильича, хотя опасность, нависшая над жизнью Ленина, показана в фильме отчетливо. Она — в действиях врача, медсестры, готовящей шприц для инъекции, в пустынной тишине комнат, в поведении близких.

Природа ленинского юмора показана Штраухом не в «сыгранной» улыбке, как это нередко делают актеры, а в жизнерадостности Ленина, в неостывающем его жизнелюбии. Эту черту Ильича и предпочли показать режиссер и актер в эпизоде на прогулке Ленина с Сашей в Горках. Предпочли — потому что была полная возможность решить эпизод драматически, на контрасте переживаний полной жизни, влюбленной в своего Колю девушки и обреченного на физическую смерть, но мудрого и сильного Владимира Ильича. Ничего подобного в этом эпизоде нет. Мудрость

и сила Ильича в трактовке этого эпизода именно в том, что никакого контраста не существует. Ильич подтрунивает над рассеянностью Саши и таким образом расспрашивает о «личной драме» девушки не как старший, не принуждая ее к откровенности, а с величайшим тактом и искренней заинтересованностью. Историю собственной любви и женитьбы он рассказывает медсестре, почти девочке, искренне, по-товарищески откровенно, с юмором. Речь идет о любви, о прекраснейшем чувстве— здесь не место грустным мыслям, надо бороться за любовь. И Ленин озорно, энергично принимается помогать Маше, втягивая ее в «заговор» против охраняющих его покой людей. Никакой покровительственной поучительности, никакого дидактизма нет и тени — конкретная, действенная заинтересованность в судьбе Саши и составляет наиболее убедительное доказательство жизнелюбия Ленина, преодоления страданий.

Штраух чуть-чуть, еле уловимо дает понять, что Владимир Ильич затрудненно владеет рукой. И только. В восприятии зрителя остаются не физические страдания Ленина, а мужественное преодоление страданий. И для того чтобы мера этой силы преодоления была до конца ясна — показано, как Ленин слушает по радио иностранную информацию о своем близком конце, как решает немедленно ехать в город и выступить на рабочем митинге. Ленин вначале слушает радио, еще занятый тем, чтобы никто в доме не догадался о его «проступке», о спрятанном радиоприемнике. Прослушал равнодушный дикторский голос, осторожно выключил. Откинулся на подушку. Видно, что голос еще звучит в его ушах. Он осознает страшную трагедию, надвигающуюся на него, и должен чуть выждать, чтобы собрать волю и принять решение. Вслед за тем он показывается в дверях комнаты, где сидят его близкие. Остановился и молча смотрит. А в глазах его такая твердая решимость, такая собранность, что естествен тревожный возглас Надежды Константиновны: «Что случилось?» И никто не пытается удерживать его от смертельно опасной поездки в город.

Выступление в цехе перед рабочими Штраух играет без малейших намеков на болезнь. Здесь Ленин — в бою, в состоянии подъема, здесь он—победитель. Таким и видит его зритель в последний раз.

Предельная лаконичность художественных средств, полное отсутствие театрального жеста, четкость, последовательность и точность актерских приемов Штрауха возникли не только в результате многолетнего накапливания материалов о личности и деятельности Ленина, не только потому, что Штраух великолепно владеет актерским мастерством и обладает высоким художественным вкусом. К. С. Станиславский говорил: «Актер-творец должен быть в силах постигать все самое великое в своей эпохе, должен понимать ценность культуры в жизни своего народа и сознавать себя его единицей. Он должен понимать вершины культуры, куда стремится мозг страны в лице его великих современников». Штраух — актер-творец, а не только исполнитель. Есть роли, которые вправе играть только актеры-творцы, создающие, а не «исполняющие» роль. Образ Владимира Ильича Ленина под силу только актеру, всегда ощущающему тесную связь с жизнью, единение с великой партией Ленина. Актер-мыслитель, актер-гражданин, актер, сочетающий талант с высоким и развитым интеллектом,— такой актер имеет право на попытки решить грандиозную творческую задачу: воссоздать образ величайшего человека нашей исторической эпохи.

Кадры из фильма
«РАССКАЗЫ
О ЛЕНИНЕ»

В роли В. И. Ленина М. Штраух

«РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»

А. Петровский

СПОР СО СКЕПТИКОМ

С к е п т и к. Прежде чем продолжать наш спор, позволю себе немного отвлечься и привести один пример.

В японском фильме, посвященном трагедии Хиросимы, есть такой эпизод.

В больничном бараке лежат люди, пораженные атомной радиацией. И больных и врачей волнует вопрос: пропадут ли со временем последствия радиации, или все, зараженные ею, обречены на гибель. И вот кто-то предпринимает опыт — в землю около больницы, в зараженную землю Хиросимы бросают семена. Если эти семена взойдут, значит жизнь продолжается. Если нет, значит — смерть.

Каждый день рано утром больные спешат к маленькой грядке, с тревогой смотрят, не появились ли ростки. Ростков все нет! Отчаяние охватывает обреченных людей.

Но вот в одно утро наконец показались маленькие, слабые ростки, и все больные, даже те, кто с трудом может передвигаться, бросились в больничный двор к зазеленевшей грядке. Семена взошли, жизнь продолжается!..

Можно назвать не один фильм, в котором колхозники волнуются за судьбу своего посева, но где вы найдете эпизод, потрясший нас с такой же силой, как эта сцена из «Хиросимы»?

Творческий труд (а речь у нас идет ведь именно о творческом труде) обязательно связан с постановкой определенных производственных задач, с умением правильно решить эти задачи. Сюжет произведения о труде оказывается прикованным к производственной проблеме, к техническому спору. Наша мысль может следить за этим спором, но чувства будут молчать: вам едва ли удастся довести остроту спора до накала приведенной сцены из «Хиросимы». А зрителя мало волнует, надо ли крутить гайку вправо или влево.

Окончание. См. «Искусство кино» № 4, 1958.

— Я не согласен с вами. Если помните, в романе и фильме «Далеко от Москвы» идет технический спор: по правому или левому берегу реки тянуть нефтепровод. Вряд ли вы сможете отрицать, что вас волновал этот спор, что вы с интересом следили за тем, с каким невероятным упорством, самоотверженностью и изобретательностью преодолевали строители нефтепровода трудности, встававшие на их пути.

Зеленые ростки в «Хиросиме» волнуют нас не только потому, что от них зависит жизнь группы людей. За ними встает трагедия целого народа. За ними — один из самых ужасных эпизодов всех войн всей мировой истории. За ними — призыв к жизни и протест против войны.

Технический спор в фильме «Далеко от Москвы» потому интересен, что за ним также встает один из напряженнейших моментов жизни нашей страны. Этот спор — часть борьбы всей страны с фашизмом, борьбы за наш строй жизни, за наши идеи.

С к е п т и к. Война обостряет конфликты, и технический спор оказывается жизненно важным. В условиях мирного строительства создание кинопроизведений по принципу борьбы вокруг производственных проблем приводит к фильмам, подобным кинокартине «Зеленые огни». Зритель сразу угадывает, что машинист-новатор Чобур прав, и его затянувшийся спор с железнодорожным начальством никого не увлекает.

Кинодраматурги это поняли и, чтобы завоевать зрителя, в центр сюжета поставили семейные отношения, оставляя производство для «фона» и сцен второго плана. Разве не так, например, построен фильм «Большая семья»?

— В фильме «Большая семья» (как и в романе В. Кочетова «Журбины», по которому фильм поставлен) действительно рассказывается и о том, как жена ушла от мужа, и о том,

как молодую девушку обманул циник и пошляк, и о том, как на ней женился ее старый друг, хороший рабочий парень Алексей Журбин. Да, в фильме много говорится о личной жизни героев.

Но как никому из Журбиных не придет в голову считать эти личные несчастья и радости основным содержанием своей жизни, так нельзя свести содержание фильма «Большая семья» к бытовым коллизиям.

Главное для Журбиных — это их труд, их рабочая гордость, их понимание того, что они — часть большой семьи рабочего класса, на долю которого выпала великая ответственность в решении судеб всего человечества. Этим определяется жизнь Журбиных. С этих позиций отец Алексея Журбина так темпераментно и едко высмеивает затею с «образцово-показательным завтраком знатного рабочего». На этом основана убежденность старика Матвея Журбина в его праве читать поучения директору предприятия.

Никто из Журбиных не мыслит себя вне работы, вне родного предприятия. Они настолько свыклись с увлеченностью своим трудом, своими судоверфями, что человек, не разделяющий этой увлеченности, будет одиноким в семье Журбиных. Таким человеком оказалась Лида, жена Виктора Журбина. И Лида уходит из семьи Журбиных.

Не поняла красоты того, чем живут все Журбины, и Катя, невеста Алексея. Ей почудилось, что обходительный заведующий клубом открывает перед ней двери в другой мир, мир больших людей и дел, поинтереснее будничной работы Алексея. Но оказалось, что заведующий клубом — фразер, живущий чужими мыслями, а настоящая жизнь и настоящие дела — у Журбиных.

В некоторых фильмах, желая теснее сплести «личную жизнь» и труд героев, авторы разводили героя и героиню по разным лагерям в каком-либо производственном споре. В фильме «Большая семья» ни Алексей и Катя, ни Виктор и Лида не спорят по производственным вопросам. Они расходятся в другом. У них различное отношение к жизни и к своему месту в жизни, и это самым непосредственным образом связано с трудом.

Федора Соловейкова, героя фильма «Чужая родня», мы видим в производственной обстановке еще меньше, чем Алексея или Виктора Журбина. Но вспомните, что служит причиной столкновений Федора Соловейкова с его тестем Силантием Ряшкиным.

Федор просит сделать сани для тракторной бригады. Силантий отказывается: ему выгоднее продавать сани «на сторону». Федор делает сани сам, со своими товарищами.

Далее. Силантий, обходя решение колхозного собрания, пашет свою усадьбу до окончания сева в колхозе. Федор отбирает у него лошадь.

Далее. Силантий азартно косит сено для себя, а на колхозном покосе соглашается быть только кашеваром. Федор уходит из дома Ряшкиных.

Силантий трудолюбив, и Федор трудолюбив. Но трудятся они во имя разных целей. И в этом конфликт. Конфликт острый, общественно значительный.

Не столь важно, много или мало показан труд, много или мало говорят в фильме о труде. Важнее, сколь значителен этот разговор.

С к е п т и к. При обсуждении фильма «Высота» в Центральном Доме кино один из выступавших заявил, что пьеса Чехова «Три сестры»— о труде, поскольку вся она пронизана тоской по настоящей деятельности, по труду. По-моему, вам остается согласиться с этим.

В начале вы говорили, что освобождение труда и творческий его характер делают возможным раскрывать человеческие характеры в процессе труда. А теперь утверждаете, что достаточно одних споров о труде.

— Ни в коем случае. Сергей Герасимов совершенно прав, когда говорит, что киноискусство выгодно отличается от других искусств тем, что может показывать человека непосредственно в процессе труда. Это открывает перед киноискусством новые большие возможности в создании образа нашего современника.

Вспомните фильм «Весна на Заречной улице». Разве не по-новому мы взглянули на рабочего паренька Сашу Савченко, когда увидели его на заводе, увидели, как он спокойно и уверенно работает и чувствует себя хозяином в громадном мартеновском цехе?

А Николай Пасечник из фильма «Высота»? Кульминация в развитии этого образа — сцена, когда Пасечник укрепляет флажок на построенной домне. Эта сцена звучала бы совсем иначе, если бы мы не видели, сколько труда и самоотверженности вложил Пасечник в строительство домны, не видели, как рисковал он жизнью, когда лопнул канат при подъеме тяжелой конструкции. Без всего этого сцена с флажком оказалась бы декларативной, а пафос всего фильма—сниженным.

Скептик. Это правильно. Но хотелось бы разобраться в одном вопросе. Если мы хотим показывать человека в труде, то не должны ли и конфликты лежать в области труда? В противном случае труд будет оставаться все-таки только фоном, не так ли?

Теперь вернемся к фильму «Высота». Конфликт производственного плана там происходит между инженером-перестраховщиком Дерябиным и прорабом Токмаковым. Николай Пасечник включен в этот конфликт не очень крепко.

Сюжетную линию Дерябин — Токмаков с ее производственным конфликтом критика единогласно признала слабейшей. Что же получается? Стоит драматургу пошире показать отношения героев в производственном процессе, и перед нами — неинтересный технический спор, знакомая схема «новатор—консерватор».

Отсюда вывод: на первом плане должна стоять личная биография героя, а эпизоды труда должны входить в нее как дополняющие и расширяющие личную биографию. Фильм «Высота», по-моему, подтверждает это.

— Скажите, а с кем вступает в конфликт Пасечник? С Дерябиным, с рвачом Хаенко? Да, с ними. Но только ли с ними? Нет! Если бы это было так, то мелок был бы Николай Пасечник и не получилось бы эпизода с флажком.

Помните, как, укрепив флажок где-то там, наверху домны, Пасечник оглянулся по сторонам и, очевидно, слегка смущенный своей позой победителя, спустился на несколько ступенек, присел и закурил. Кажется, в фильме «Мы из Кронштадта» есть кадр: красноармеец, подорвав вражеский танк, спокойно уселся на его башню и стал скручивать цигарку.

Глядя на Пасечника, вспоминаешь этот кадр. Да, и там и тут — победители. Так неужели вы хоть на миг могли подумать, что Пасечник победил лишь Дерябина и Хаенко в некоем «техническом споре»? Пасечник и красноармеец в фильме «Мы из Кронштадта»— победители в другом великом споре, который вот уже сорок лет ведет наша страна!

Эпизод с флажком и весь образ Пасечника читаются только так. Николай Пасечник,— писал режиссер фильма Александр Зархи,— хочет ни мало, ни много «сломать хребет капитализму».

Как же можно говорить, что эпизоды труда в «Высоте»— это эпизоды второго плана, а на первом плане — «личная» жизнь? Как и для Журбиных, для Токмакова, Пасечника и других «высотников» главное — это труд во имя больших, благородных целей, о которых они почти не говорят, но ради которых они готовы рисковать жизнью.

Сюжет фильма о труде можно строить на техническом споре, на решении определенной производственной задачи. Можно построить сюжет и по-иному.

Однако в любом случае конфликт в фильмах о труде нельзя понимать узко, сводить его к производственному спору. Это понятно. Но часто приходится слышать, что этот конфликт — в столкновении людей с различным отношением к жизни, к труду.

В таком случае чисто производственный конфликт перерастает в конфликт характеров, что, мол, и требуется для произведения о труде.

Думаю, это нуждается в уточнении. У Дерябина и Токмакова, у Хаенко и Пасечника — разное отношение к жизни. Но во взглядах Дерябина и Хаенко нет той законченности и ясности мировоззрения, как у Пасечника. Нет у них, так сказать, своего флажка. Если спорить только с ними, то спор будет мелок, как мелки они сами.

У Александра Довженко в его чрезвычайно своеобразном сценарии «Поэма о море» есть такое авторское признание: «Никогда и ничего я, кажется, так не желал, как здесь на этом берегу, в эту минуту: чтобы мой мир предстал перед глазами народов в величии подвига жизни». Этому и посвящен сценарий: перед нами великий подвиг народа в войне (о чем вспоминают герои сценария) и великий подвиг в труде (о чем рассказывает сценарий).

Есть среди персонажей сценария люди чужие и лишние в этом подвиге. Это те «приблудные псы», о которых говорит в своей речи один из героев сценария — председатель колхоза Зарудный. Это себялюбец и карьерист Голик, это «специалист по холодильникам» Брикун, это жена генерала Федорченко Ангелина Михайловна. Все это характеры мелкие, ничтожные. И ни автор, ни его герои — люди масштабные, с высокими чувствами и сознанием долга своего,— не отводят в своих мыслях много места Голику и Брикуну.

Колхозники приходят к генералу Федорченко и приглашают его: «Иди к нам в председатели колхоза! На страх врагам!» Они знают, о каких врагах говорят. Еще недавно враг

убивал их сыновей, бомбами терзал землю. Враг отступил, но битва не кончилась. Она продолжается на колхозных полях, на строительстве нового моря.

Сценарий «Поэма о море»— это поэма о созидательном труде, о величии народа, о человеке-труженике. Читая «Поэму о море», думаешь: сколько еще поэтических красот таит в себе эта тема! Мы мало сделали для ее раскрытия, потерпели ряд неудач. Это не удивительно: мы в самом начале пути.

И еще одно. В сценарии «Поэма о море» начальник строительства Аристархов говорит обратившемуся к нему писателю: «Назовите самую главную вашу личную творческую страсть, без огня которой мир провалится в бездну. Или нет у вас ее, а есть готовность соответствия моменту?»

Среди фильмов, посвященных труду, есть такие, от которых так и веет желанием «соответствовать моменту». Напрасные попытки! Не имеющий огня ничего не зажжет.

Только тот, для кого труд —«личная творческая страсть», только тот, кто живет в одном ритме с трудовым пульсом страны и всем сердцем ощущает значение труда в нашей битве за будущее, только такой художник может раскрыть величие и красоту труда.

К 40-летию Ленинского Комсомола

НА ЭКРАНАХ— ФИЛЬМЫ О МОЛОДЕЖИ

В ознаменование исполняющегося в этом году сорокалетия Ленинского Комсомола Министерство культуры СССР и ЦК ВЛКСМ решили провести широкий показ фильмов о молодежи.

С 25 марта по 25 апреля в городских и сельских кинотеатрах, дворцах культуры, клубах, школах, учебных заведениях был организован тематический показ фильмов о комсомоле по следующим основным разделам: «Молодежь в борьбе за Советскую власть в годы революции и гражданской войны», «Трудовая доблесть комсомольцев и молодежи в годы первых пятилеток», «Героизм советской молодежи в Великой Отечественной войне», «Труд комсомольцев и молодежи в послевоенные годы». В дни показа демонстрировалось более 80 художественных и документальных фильмов, созданных советскими кинематографистами в разные годы.

●

Под девизом «Молодежь мира в борьбе за мир и дружбу» в мае проводится всесоюзная декада кинофильмов о всемирных фестивалях молодежи и студентов. На экранах пройдут картины, запечатлевшие красочные и волнующие эпизоды всех шести международных встреч молодежи разных стран мира. От первого Всемирного фестиваля в Праге в 1947 году они ведут зрителя к новым встречам в Будапеште, Берлине, Бухаресте, Варшаве вплоть до незабываемого праздника в Москве.

Всемирный фестиваль молодежи и студентов, состоявшийся в Москве летом 1957 года, будет представлен на смотре большим количеством фильмов: «Открытие VI Всемирного фестиваля», «Шестому Всемирному», «На VI Всемирном фестивале молодежи и студентов», «В дни фестиваля», «На чудесном празднике», «Будем крепить дружбу народов», «До новых встреч», «Мы подружились в Москве», «Над нами одно небо», «Искусство друзей», «Арена дружбы», «На празднике юности» и другие.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Леонид Козлов

РЯДОМ С ПРАВДОЙ

В фильме, о котором идет речь, есть один эпизод, где, пожалуй, наиболее концентрированно и ярко воплотился смысл всего произведения. На открытом партийном собрании, протекающем бурно и остро, вдруг поднимается с места старый шахтер.

— Имею вопрос к порядку ведения,—говорит он.— Почему товарищ Краев сел прямо в президиум?.. Кто его выбирал?

И Краев медленно встает, покидает президиум, идет в тишине по залу, сопровождаемый взглядами собравшихся, и садится где-то в задних рядах. Глядя на лицо этого человека, мы ясно видим, что происшедшее для него—это не просто удар по амбиции. Мы читаем на его лице сложные чувства. Здесь и непонимание, и настоящая душевная боль, и — может быть—трагически переживаемое начало отрезвления.

Кто такой Краев? И почему этот короткий эпизод становится таким важным в фильме «Случай на шахте восемь»*?

Георгий Денисович Краев, строитель и начальник заполярного угольного комбината, появляется перед зрителем в критическую минуту: он приезжает на шахту, где начался обвал, грозящий человеческими жертвами. Он лично руководит работами по ликвидации обвала, мобилизует все средства, и катастрофы удается избежать. Воля и энергия Краева вызывают восхищение у молодого геолога Володи Батанина, да, вероятно, и у зрителя.

Но постепенно этот человек раскрывается перед зрителем и Володей в самых различных, самых противоречивых качествах. Властный руководитель, «хозяин города». Человек, стремящийся скрыть аварию во имя «славы» комбината. Прекрасный семьянин—могущий быть глубоко равнодушным к человеческой судьбе. Деятель с большими заслугами и славным прошлым... Организатор штурмовщины и фактический виновник происшедшей аварии... Различные качества, различные человеческие черты Краева складываются в единый образ, причем—что особенно важно в данном случае—в сознании зрителя возникает серьезная общественная проблема.

Краев—не бюрократ в ходячем понимании слова, не бездарность. Это достаточно значительная, посвоему творческая личность. Он полон энергии. Но если мы попытаемся определить смысл этого образа, то почти наверняка вспомним о Борзове из «Районных будней» В. Овечкина. Перед нами своеобразный, сложный вариант Борзова, весьма точно увиденный.

Авторы сценария постоянно напоминают об огромной дистанции, возникшей между прежними заслугами этого человека и его сегодняшней практикой. Краев рос и формировался в годы напряженнейшей борьбы за первые пятилетки. Он сам строил в тундре тот город и тот комбинат, которые мы видим на экране в нескольких, очень скупых кадрах. Он был с народом, и отсюда его сила, его убежденность и авторитет. Но сегодня в нем есть и другое: косность, глухота к творческому движению масс, оторванность от жизни страны, от подлинных интересов социалистического общества. Сама жизнь поставила ряд вопросов «к порядку ведения»—к порядку ведения борьбы за коммунизм, потребовав таких форм, которые в полной мере отвечают содержанию этой борьбы. Одним из естественных результатов этого было развенчание деятелей того разряда, к которому принадлежит и Краев.

«Что не так, потом исправим»,—эти слова Краева, когда мы их слышим, уже не выражают дух неуемного, яростного движения вперед, так отличавший Краева когда-то. Стремление сделать желаемое действительным выродилось у него в стремление скорее дать этому желаемому видимую форму. Краев уже не думает о том, как сделать это желаемое реальным

---

* «Случай на шахте восемь». Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка В. Басова. Оператор Т. Лебешев. Художники С. Воронков, И. Новодережкин. Композитор М. Зив. Режиссер А. Голованов. Звукооператор В. Шарун. «Мосфильм», 1957.

по сути и до конца. Внешняя, показная сторона заслонила для него все остальное. Желаемое—это прежде всего благополучная цифра в сводке министерства. Но за благополучной цифрой он может скрыть штурмовщину, за рекордом — пренебрежение к подлинному подъему производительности труда, за премиями рабочим—отсутствие заботы о людях и безразличие к человеческому труду, к человеческим ценностям. Нам вспомнился Краев, когда мы читали в «Литературной газете» очерк о былых новаторах производства, чьи имена теперь забыты оттого, что иной руководитель (подобный Краеву), вознося этих людей как рекордсменов, мешал их творческому и человеческому росту. Но такое же отношение директора комбината к рекорду помогает иным лжепередовикам добиваться корыстных целей. Оно воплотилось в сценарии фильма в образе Капралова — «передовика» - фаворита, наглого рвача, в своей откровенности представляющего любопытное увеличительное стеклышко для взгляда на Краева.

Итак—Краев. Каким мы его видим? Образ его достоверен и этой своей достоверностью во многом обязан артисту Н. Боголюбову. Примечателен уже сам внешний рисунок образа: открытость волевого, выразительного лица — и недобрая кривая полуулыбочка, ухватка вожака и энтузиаста — и почти неуловимая печать закостенелости во взгляде, в жесте... Авторитет его велик, но уже начинает меркнуть в глазах шахтеров. Краев находит душевное успокоение в лести и напоминании о старых заслугах. Очень характерна торопливость и какая-то опустошенность в его манере разговаривать с людьми, высокомерное и чувствительное нетерпение, гибкость демагогических приемов, переходы с фамильярного «ты» на официальное «вы» и обратно... При этом он искренне чувствует себя преданным большому делу. Но все менее и менее он способен слышать о себе правду и по отношению к такой правде бывает особенно нетерпим. В столкновении с правдой он пытается изгнать с шахты геолога Арсения Павловича и устранить Батанина. Он становится тормозом в том великом деле, о котором любит напоминать. И тогда естественно звучат обращенные к нему слова Гущина: «...важно—не только с какого года, но и до какого года мы коммунисты!» Так на наших глазах происходит развенчание этого человека.

Авторам сценария и режиссеру может быть адресован серьезный упрек в том, что шахтерский коллектив изображен в сценарии и фильме пассивным, не вмешивающимся в то, что происходит на шахте, не противодействующим Краеву. Поэтому та сцена, на которой мы остановились вначале — изгнание Краева из президиума,—вытекает скорее из исторической правды о людях такого склада, чем из реально видимого на протяжении фильма поведения коллектива. Пассивным наблюдателем очень долго выступает и Гущин — представитель партийного руководства. Все это создает известную сюжетную условность, при которой задача разоблачения и морального разгрома Краева целиком ложится на Володю Батанина, временно исполняющего обязанности парторга шахты восемь, молодого геолога, приехавшего сюда сразу после окончания института.

Кстати... не есть ли и в этом условность? Положительный герой — «приезжает». Эта ситуация лежит в основе многих и многих фильмов, вышедших в последние годы. Нам довелось познакомиться с тематическим планом производства фильмов на 1958—1959 годы, который Министерство культуры издало в связи с недавней творческой конференцией кинематографистов. Многие аннотации этого плана чрезвычайно сходны между собой. Руководитель учреждения приезжает на строительство... Ответственный работник обнаруживает недостатки в районе, где он проводит отпуск... Молодая женщина приезжает после института на завод... Группа молодых людей приезжает на новостройку... Все это—разные сценарии, и неверно было бы заранее сомневаться в их правдивости... Но нет ли в них отзвука привычной схемы? Не слишком ли часто для успешной борьбы с недостатками оказывается необходимым приезд положительного героя откуда-то извне, как будто положительные силы там, куда он приехал, небоеспособны? Не есть ли это еще один штамп? Эта мысль возникает и при просмотре фильма «Случай на шахте восемь». То, что Володя приезжает на шахту после окончания института, помогает завязать фабулу. Но эта ситуация едва ли способствует раскрытию существа конфликта. И вот оказывается, что именно юный Батанин должен олицетворять силы, которые реально противостоят в нашем обществе таким людям, как Краев. Исполнитель роли Батанина артист А. Кузнецов создает по-своему обаятельный образ. И все же этот образ вызывает чувство неудовлетворенности. Неточность замысла этого образа сказалась уже в сценарии, полностью сохранилась в режиссерской трактовке и тяготела над актером. Неточность эта станет видна, если задать вопрос: каковы мотивы борьбы, которую ведет Володя, что заставляет его выступать против Краева?

Батанин приезжает на Север совсем еще юношей. Он молод и искренен. Он поначалу от души восхищен Краевым и пишет в газету статью о покорении плывуна на шахте восемь. Он решительно не терпит любых проявлений несправедливости к человеку: вступается за Арсения Павловича («Ну, не понимаете вы Краева!..»), начинает борьбу с хулиганством, помогает оставшемуся без квартиры рабочему Сереге... Над ним посмеиваются одни, его защищают другие—

как «светлой души человека» ... Но где-то в середине фильма наступает момент, когда все это кажется недостаточным, когда Володя предстает слишком зеленым, слишком наивным. Где же главная «пружина» вмешательства Володи в события, происходящие на комбинате? В фильме — это обостренность нравственного чувства, нетерпимость к лжи, природная мягкость и чуткость. Но мягкость характера — черта чисто индивидуальная. Обостренность же нравственного чувства, чувствительность ко лжи сами по себе недостаточны, чтобы сделать человека по-настоящему принципиальным и крепким борцом. Представителем и олицетворением каких сил выступает Батанин? В фильме он представляет, если можно так выразиться, самого себя, свою совесть. Рабочий коллектив остается «фоном». И раздумья Батанина не выходят за рамки чисто моральных категорий.

Вот его первое столкновение с Краевым: начальник комбината резко выговаривает ему за опубликование статьи, которая рассказала об аварии на шахте. «Эх, Батанин, Батанин! У нас аварии сроду не было!» «Но ведь эта — была?..» «Не было! Это явление нетипичное!» Краев и здесь и дальше ясно обнаруживает свое не только моральное, но и политическое лицо. Какова же реакция Батанина? Актер выразительно, по-своему точно показывает смятение Володи, его нерешительность, его чисто эмоциональное переживание неправды, обмана, несправедливости. Он пытается осмыслить все это, но ему не хватает масштаба мышления. Мы слышим о нем, как о начитанном, культурном человеке. Он стал парторгом шахты. Но всему этому как-то не соответствуют его действия. До самой развязки фильма он действует по сути вслепую. И поэтому неожиданной и привнесенной извне, с помощью авторов, кажется та зрелость мысли, которая видна в его речи на собрании. Этому не предшествовало духовное возмужание героя в рабочем коллективе.

Но ведь именно масштаб мысли, глубина политического осознания происходящего есть настоящий залог успеха в борьбе с Краевым и ему подобными. Именно это — идейная широта и глубина мышления — сообщает подлинную силу и стойкость моральным требованиям. Будь у Батанина такая сила — мы поверили бы в то, что он сам никогда не превратится в Краева! Краев не просто лжет, не просто черств и не просто груб — он попирает социалистические общественные принципы, его деятельность есть деятельность антигосударственная, он перестал быть настоящим коммунистом — вот что должен был осознать герой в борьбе с этим человеком. Не мальчика, который ввязывается в одиночную схватку (почти как Саша Комелев у В. Тендрякова), должны

«СЛУЧАЙ НА ШАХТЕ ВОСЕМЬ»

были мы увидеть, а молодого советского человека, воспитанного советским коллективом, умеющего государственно мыслить, для которого моральные и политические принципы неразрывны. Возможно, что это и предполагалось показать в образе Батанина. Но это не получило четкого, точного воплощения в его поступках, в его борьбе. Если вспомнить очень сходный (даже по месту действия) конфликт повести А. Чаковского «Год жизни», то все это представится достаточно ясно. Герой этой повести Арефьев еще менее опытен, чем Володя, он совсем не умеет поначалу сжиться с окружающими его людьми, но в нем гораздо яснее чувствуется тот широкий масштаб мышления, который сближает вчерашнего студента и, скажем, секретаря райкома Мартынова из овечкинских очерков.

Наши требования к авторам фильма могут показаться неоправданными. В самом деле, можно ли исходить из того, чего в произведении нет? Но и художник и критик должны исходить из реальной действительности. Ибо тот масштаб мысли, которого мы требовали для борьбы с Краевым, — вовсе не плод умозрений об идеальном герое. Все это — реальные качества современного советского человека, в чью плоть и кровь вошла коммунистическая идейность, вошло партийное воспитание. Наши современники сумели развеять омертвевшие догмы, связанные с эпохой культа личности, и двинуть дело борьбы за коммунизм далеко вперед. Огромная

«СЛУЧАЙ НА ШАХТЕ ВОСЕМЬ»

школа партийного мышления, которую наш народ прошел за последние три-четыре года и которая сформировала облик молодого поколения,— эта школа не чувствуется в том Батанине, которого мы увидели.

●

Содержание фильма «Случай на шахте восемь» отнюдь не сводится к образам Краева и Батанина. Ведь немногим меньшее место занимает в фильме образ Аллы — дочери Краева, которая становится женой Батанина.

Но... дело в том, что об этом образе и связанной с ним семейно-любовной линии трудно сказать нечто большее, чем сказано в аннотациях к фильму. Несомненно, отношение к Алле еще более подчеркивает внутреннюю теплоту и благородство Володи. «Соперничество» Капралова оттеняет те черты беспардонного нахальства этого рубахи-парня, которые он, впрочем, демонстрирует всегда и везде. То, как реагирует на любовь своей дочери к Батанину Краев, лишний раз показывает сложность сочетания положительного и отрицательного в характере этого человека. Сама же Алла (артистка Н. Фатеева) — женственна, решительна, не «комнатна»... Но ничего нового ни к решению основной проблемы фильма, ни к нашему знанию жизни этот образ и связанная с ним сюжетная линия не прибавляют. Их место в фильме непропорционально их художественному значению. Более того. Когда Алла начинает выступать неким судьей в столкновении Краева и Батанина, то это мельчит значение происходящей борьбы и глубину решаемой проблемы, вносит несерьезность и фальшь.

Использование «любовного конфликта» в качестве привеска к основной теме (как это получилось в фильме) отомстило художникам.

Сценарий Ю. Дунского и В. Фрида был написан профессионально-кинематографично, он, несомненно, явился плодом больших жизненных наблюдений (в этом убеждает, например, естественность, «подлинность» речи героев). Были в нем сюжетные неточности. Была, наконец, известная обнаженность фабульной конструкции. Все это осталось на экране. Сравнивая сценарий и фильм, мы видим бо́льшую лаконичность, как бы «подсушенность» монтажных переходов. В фильме нет тех поэтических общих планов северного шахтерского города, которые очень ясно виделись сценаристам. В остальном режиссер как будто преследовал задачу — как можно точнее перенести на экран то, что предлагается в сценарии. Так и должно быть. Но это следование должно быть творческим; режиссер должен внести в фильм свой художнический взгляд на жизнь, свою концепцию. А фильм «Случай на шахте восемь» явился пассивным воспроизведением сценария, его сильных и его слабых сторон. Режиссер показал себя опытным мастером-профессионалом; но он будто торопился, ему будто не хотелось задержаться взглядом на многих сценах, вглядеться в них, наполнить их той конкретностью деталей, которая сообщает образу многоплановость и заставляет видеть в нем кусок живой жизни. Беглость режиссерской разработки образов не обращает на себя внимания там, где образы уже в сценарии выражали четко поставленную общественную проблему и были достаточно разработаны драматургами. Но «очерковой», беглой разработки оказалось совершенно недостаточно для большинства остальных образов. Поэтому и осталась в фильме привеском «любовная линия».

В известном смысле показателен финал фильма. Дикторский голос произносит: «Вот так кончился тот год. Тебе нелегко пришлось, Володя». (Крупный план Батанина.) «А еще труднее придется товарищу Краеву». (Крупный план Краева.) «Зато вы оба поняли, кто хозяин этого города и кто решает судьбы его людей». И после этой чисто очерковой концовки, завершающей конфликт фильма, следует совершенно не соответствующий характеру этого конфликта безмятежно-лирический (и очень стандартно снятый) пробег Володи и Аллы по мосту. Здесь обнажена двойственность произведения, в котором сосуществуют интересный, хотя и не во всем точный очерк о большой общественной проблеме и едва намеченная повесть о человеческих судьбах.

В картине есть эпизодический образ, как бы выбивающийся из той скупости характеристик, о которой мы говорили. Это полный жизни образ шахтера Сереги Байкова (артист А. Кочетков). Ничем не выделявшийся в сценарии, этот герой ожил в фильме. Мы видим огромного, кажущегося неуклюжим богатыря, человека благородной и бескорыстной души. По непосредственности актерской игры, по подлинности самых мелких черточек этот образ, пожалуй, не имеет равных в картине, и в этом несомненно есть и заслуга режиссера В. Басова. Но рядом с Серегой мы видим Капралова (артист Ю. Саранцев). Образ, противоположный и тематически и в художественном отношении. Жизнь здесь уступила место набору давно приевшихся актерско-режиссерских приемов. Мы не раз видели те же штампы хамства, пошлости, цинизма — штампы, действующие, как проверенная и безотказная система раздражителей, вызывающих у зрителя возмущение скверным человеком. Возмущение это справедливо, но очень одинаково в десятках случаев, ибо достигается одинаковыми средствами. Капралов в фильме — это тот же Хаенко из «Высоты»; теряется своеобразие Капралова как общественного типа, которое было уловлено сценаристами, и невозможно осмыслить этот образ по-новому, выделить в нем то, что отличает его от галереи его подобий. В этом-то использовании привычных приемов и сказалось наиболее отрицательно то стремление к работе «наверняка», то отсутствие пытливого творческого поиска, которое является, пожалуй, главным недостатком режиссуры фильма.

Н. Родионов

ЖИВОЕ И МЕРТВОЕ

На страницах журнала «Искусство кино» (1956, № 9) был опубликован сценарий молодого писателя Евгения Митько «Предрассветный шторм». Мы прочли этот сценарий с большим интересом и порадовались появлению нового одаренного кинодраматурга. И в самом деле, сценарий Е. Митько отличался жизненной достоверностью, точностью психологических характеристик, изобиловал удачно схваченными деталями, которые свидетельствовали об остроте писательского зрения молодого литератора.

Сценарий повествовал о нелегкой судьбе подростка Виктора Цаплина, который рано остался без родителей и прошел через тяжелые жизненные испытания. Однако, рассказывая об испытаниях и трудностях, с которыми столкнулся еще не сформировавшийся характер юноши, автор сумел живо и достоверно показать типические черты нашей советской действительности с ее пафосом созидания, гуманизмом, новыми отношениями между людьми.

Как ни тяжелы были испытания, сквозь которые пришлось пройти Виктору Цаплину, и как ни велики и серьезны были его юношеские заблуждения и проступки, условия нашей советской жизни не позволили ему впасть в отчаяние, сломаться, погибнуть... Сценарий был написан мужественно, без ложной патетики и мещанской сентиментальности, которыми, к сожалению, страдают еще многие наши фильмы, посвященные этой теме. Вместе с тем в нем было много своеобразных красок, полутонов, которые давали богатый материал для фантазии режиссера, актеров, оператора.

Повествование велось от первого лица и похоже было на дневник, в нем переплетались мотивы печали и радости, рано познанной горечи и юношеского озорства. Диалоги сценария были немногословны, но по ним можно было узнать возраст героев, черты характера, темперамент.

Все это было...

А недавно мы посмотрели фильм, поставленный по сценарию Е. Митько и названный «На переломе»*. Мы удивились метаморфозе, происшедшей со сценарием. Перед нами было холодное, ремесленное произведение, убившее живую душу литературной первоосновы. Сюжет фильма оказался прямолинейным, как обструганное дерево, у которого обрубили сучья, ободрали кору, отрезали корни и крону. Из фильма исчез юмор. Что же касается диалогов, то они были настолько процежены и продистиллированы, что из них исчезли фразеологические оттенки, подтекст, своеобразие языка, характерного для подростков...

* Режиссер-постановщик Н. Лебедев, оператор В. Чулков, художник А. Блэк, композитор В. Маклаков, звукооператор Б. Хуторянский. «Ленфильм», 1957.

Однако, может быть, мы переоценили сценарий, пристрастно прочли его? Но вот перед нами лежит заключение старшего редактора Управления по производству фильмов С. Антонова. Он справедливо оценил сценарий Евгения Митько.

Вот что мы читаем в заключение: «...Достоинством сценария Е. Митько является, прежде всего, стремление к правдивости и точности изображения жизни, и, нужно сказать, что во многом автор добивается своей цели.

Сценарий подкупает читателя своей жизненностью, задушевностью интонаций, психологической точностью в обрисовке поведения людей...

Прием, примененный Е. Митько для своего повествования — монолог-рассказ от первого лица,— очень удачно использован автором и позволяет более глубоко и проникновенно показать сложную, богатую душевными переживаниями жизнь его героев...

В полном единстве с общим стилем сценария находится и диалог, выразительный и точный».

По сценарию было сделано лишь одно замечание, относящееся к последнему эпизоду, причем редактор не настаивал на обязательности своего мнения и лишь рекомендовал автору и студии еще раз обдумать одну из деталей. С этим единственным замечанием сценарий был утвержден.

Мы познакомились и с режиссерским вариантом сценария, почти идентичным литературному и подписанным не только драматургом Е. Митько и режиссером-постановщиком Н. Лебедевым, но и старшим редактором студии «Ленфильм» И. Гомелло.

Казалось бы, завидно сложилась судьба сценария молодого писателя. Не каждому выпадает такое...

И все же сценарий оказался искаженным, а поставленный по нему фильм — более чем посредственным. Из него ушли целые эпизоды, сюжетные линии, некоторые образы, исчез второй план, позволявший видеть мир «в глубину».

Не будем голословны и сошлемся на некоторые примеры.

Сценарий Е. Митько начинался эпизодом смерти отца Виктора Цаплина, за которым следовало изображение детского дома с его шумной жизнью, сутолокой, повседневным бытом. Попав в этот новый мир, юноша еще находится во власти горьких воспоминаний, тоскует по родному дому, чувствует себя отчужденным. Автор нашел этому естественному душевному состоянию героя очень верное и точное выражение.

Приведем лишь небольшой отрывок из начала сценария, характерного, кстати сказать, для писательской манеры Е. Митько. Как мы уже сказали, сценарий начинается эпизодом смерти отца героя. Затем действие переносится в детский дом.

На бытовом фоне автор дает рассказ героя:

«— Теперь я хорошо знаю, что такое тоска по родному дому...

В столовой женщины-подавальщицы накрывают на стол. На одних тарелках — горки хлеба, на других — пятидесятиграммовые кубики сливочного масла.

— А совсем недавно, две недели тому назад, я с этим чувством столкнулся впервые.

Наши спальни. В каждой комнате стоит по пять-шесть кроватей. Из раскрытых окон открывается вид на море.

Море недалеко.

Слышно, как всплескивают волны.

— Еще бы мне не тосковать!.. Всю свою жизнь — целых пятнадцать лет — я прожил с родными, прожил дома...

Волна облизнула карамель прибрежной гальки, всплеснула, словно причмокнула от удовольствия.

Все побережье было усеяно камнями. Скифская баба, сложив на каменном животе каменные руки, смотрела на меня каменным взглядом. Я же был занят тем, что связывал в одну длинную леску несколько шнурков — обычных ботиночных шнурков с металлическими кисточками на концах. Возле скифской бабы лежала на камнях одежда нашего воспитателя Луки Степановича. Парусиновые брюки и рубаха были аккуратно сложены и накрыты соломенной шляпой. Но пара стареньких заплатанных мужских туфель, из которых мной вытянуты шнурки, была брошена как попало. Оглядываясь по сторонам, я поднял с камней брюки и вытянул из них узкий кавказский ремешок. Его я привязал к шнуркам, чтобы леска подлиннее была, а брюки швырнул небрежно к ногам скифской бабы.

Мой родной дом как был, так и остался; он, как говорится, цел и невредим. Но никогда, никогда в жизни я не приду к нему и не переступлю его порога».

В этих экспозиционных эпизодах автор сразу вводит нас в духовный мир героя, представляет его нам во всей сложности и драматизме переживаний. У Цаплина погибла на фронте мать, только что умер отец, а приютившая его женщина грубо оскорбила юношу подозрением в краже. Жизнь омрачилась, она показалась Цаплину той самой скифской бабой с каменным животом и каменными руками, которая смотрела на него на берегу моря каменным взглядом.

На какое-то время сердце юноши ожесточилось. Он бесцеремонно забирает шнурки и ремешок у воспитателя детского дома Луки Степановича и бросает его вещи к ногам скифской бабы, подчеркивая свою неприязнь к этому человеку, как бы олицетворившему собой новую и чужую пока для Цаплина жизнь.

Он не знал и, естественно, не мог еще знать, как упрямо будет бороться за его счастье этот самый Лука Степанович...

Автор передал душевное состояние Цаплина убедительно, использовав для этого различные изобразительные средства. Однако ни психологических оттенков, ни верно схваченных деталей, ни многообразия внешней среды, влиявшей на то или иное состояние героя, в фильме не оказалось. Голос самого героя, отличавшийся задушевностью интонаций, стал служебным, «дикторским». К тому же начинается фильм вовсе не так, как сценарий, причем далеко не оригинально... С героем фильма мы знакомимся не в детском доме, а в вагоне поезда, и, так сказать, перед началом самого действия.

В сценарии был очень выразительный эпизод, характеризовавший образ умного воспитателя Луки Степановича. Этот эпизод как бы вводил нас в его педагогическую лабораторию.

У Луки Степановича исчезли часы. Тяжело было узнать об этом старому человеку, отдавшему так много сил воспитанию подростков. И вот он обращается к ним со словами, полными доверил и надежды:

«Давайте, ребята, условимся: кто взял, пусть хорошенько обдумает свой поступок и вечером положит часы в мой почтовый ящик. Ни я и никто другой не узнает, кто положил, и больше к этому вопросу возвращаться не будем...»

С волнением ждет Лука Степанович вечернего часа, чтобы заглянуть в почтовый ящик. Он встревожен. Неужели он чего-то не доглядел и в чем-то ошибся? Закончив работу на грядках — он любил выращивать цветы, —Лука Степанович направляется к калитке своего домика: «он останавливается возле] почтового ящика, приколоченного с обратной стороны калитки. Некоторое время Лука Степанович колеблется. отпирать ему замочек или не отпирать. Наконец вставляет ключ в замочную скважину. Нет, передумал все-таки, решил немного повременить. Оставив ключ в замке, отходит к белому чистому домику».

Волнение Луки Степановича становится почти нестерпимым, он даже пьет какое-то лекарство, потом «возвращается к почтовому ящику и отпирает его. В ящике — свежий номер «Комсомольской правды» и журнал «Пионер». Но часов в ящике нет».

Скупой и психологически очень верный эпизод, в котором автор проявил наблюдательность и умение передать душевное состояние человека. Но, увы, этого эпизода в фильме не оказалось. Слова же Луки Степановича вложены в уста одного из воспитанников и грубо «препарированы».

В фильме они звучат так.

«Я ш к а. Ребята, у Луки Степановича часы пропали! У нас в детдоме уже ничего не... не терялось... Если кто-нибудь найдет, в общем... пусть вернет часы Луке Степановичу или положит в его почтовый ящик».

Из текста ушло все — воспитательная направленность, педагогический такт, психологический подтекст. Передавая реплику другому герою, режиссер совершил ничем не мотивированное вмешательство в творческий замысел писателя, и оно привело лишь к нарочитому упрощению драматургической основы фильма.

К сожалению, многие эпизоды сценария подверглись такой антихудожественной «обработке». Сошлемся еще на один пример.

Попав в мореходное училище, Виктор Цаплин прежде всего увлекается внешней стороной флотских традиций. Нарушая установленную форму, он приобретает брюки-клеш немыслимых размеров, маленькую, как блюдце, бескозырку с длинными, до самых брючных карманов лентами и кургузый бушлатик в обтяжку. И вот однажды, поражая прохожих, он шагает в таком костюме по приморскому бульвару.

Но тут ему не повезло — его увидел школьный патруль. Инструктор Никитенко за нарушение установленной формы читает ему нотацию, а затем быстро и ловко приводит в надлежащий порядок его форму... Вокруг Никитенко и Цаплина собирается толпа любопытных. Завязываются горячие споры.

«Меня защищает пожилой гражданин в очках и с собачкой на ремешке.

— Молодой человек, по-видимому, еще романтик— да он и оделся в соответствии со своими романтическими представлениями о морской службе. А вы, товарищ патруль, эту романтику растерзали! Я глубоко убежден, что романтика достойна того, чтобы обращаться с ней более бережно!

— Романтика романтике рознь!— отвечает гражданину Никитенко.— Носить красивую форму— одно дело, приветствуем это!.. Но изуродовать форму, тельняшку напоказ выставить и при этом не выучить уроки, такая романтика нас не устраивает, ложная это романтика. Ложная, как вы этого не понимаете?!

—Вот-вот, совершенно верно,—поддержал инструктора адмирал.—Чрезмерная забота о своей внешности, об одежде всегда заслоняет собой главное—учебу и труд! Флот воюет с такими молодыми людьми! И в старое время боролся и теперь борется... Только их раньше франтиками величали, а теперь...

—Стилягами, дедушка,—подсказывает адмиралу внук.

—Вот-вот, стилягами...

Я с ужасом смотрю на свой растерзанный клеш.

— Вы свободны!— говорит мне Никитенко.— Разрешите! Разрешите!— Он уходит, расчищая себе дорогу в толпе зевак».

Как видно из приведенного фрагмента сценария, весь эпизод полон живой атмосферы, в нем есть юмор и та самая многомерность, которая позволяет показать персонажей выпукло и убедительно.

Но этот эпизод представлен в фильме крайне обедненно и сведен к краткому диалогу между Цаплиным и Никитенко. Исчезло из этого эпизода все живое и примечательное: и поучающий адмирал в отставке, и пожилой гражданин в очках и с собачкой на ремешке, и их спор о романтике и морских традициях. Все в этой сцене стало тусклым и невыразительным.

В фильме не оказалось многих эпизодов сценария. Более того, из него исчезла целая сюжетная линия отца Светы, интересно обрисованного автором. Этот образ играл существенную роль для характеристики отношений девушки с Виктором Цаплиным; судьба обоих была во многом схожей, и потому между ними возникло чувство дружбы.

Отличным от сценария оказался заключительный эпизод фильма. В сценарии Света решает поехать вместе с Виктором Цаплиным на Камчатку. И, хотя Виктор хочет, чтобы девушка поехала с ним, он неумело и не очень доказательно пытается отговорить ее от этого нелегкого путешествия. Света твердо стоит на своем. И вот они уже вместе идут к вокзалу, чтобы отправиться в долгий путь...

В фильме же заключительный эпизод стал банальным и плоским. Девушка, конечно, с Цаплиным не едет. Картина кончается стертыми фразами — обещанием Цаплина писать и прислать на память девушке свою фотокарточку...

Такова неприглядная история с интересным сценарием Евгения Митько.

Нужно сказать, что автор протестовал против искажения своего сценария, неоднократно обращался в дирекцию «Ленфильма», в его сценарный отдел, писал в различные адреса письма и заявления, но это ни к чему не привело. На экраны вышел слабый, поверхностный фильм, находящийся в кричащем противоречии с авторским замыслом.

...Кто же виноват в случившемся? Режиссер? Редактор? Руководители студии? Вот об этом мы сами хотим узнать...

А. Земнова

КОГДА ГОРЯТ СЕРДЦА...

Обессиленный человек лежит на грязном полу одиночной тюремной камеры. Он лежит здесь дни, недели, месяцы. Впереди — смерть, позади — короткая, ярко прожитая тридцатилетняя жизнь.

Человеку разрешается немногое. Уцепившись тонкими, исхудалыми пальцами за решетку, он может бесконечно долго смотреть на кусочек ослепительно-яркого неба. Или петь, нарушая тоскливую тишину «одиночки». Закрыв глаза, он может до мельчайших подробностей вспоминать лицо любимой, ее улыбку, глаза. Может мечтать о сыне, которого никогда не увидит.

Одно узник сам себе запретил: показывать входящим сюда чужим людям то, что он чувствует, просить о жалости или пощаде. Взгляд его всегда остается твердым, ясным, спокойным.

Лишь однажды отступил он от правила. Это случилось в тот день, когда настежь распахнулась дверь камеры и Ахмету сказали: «Выходите!» Он знал, куда и зачем он должен идти. Но слишком подкупающей и светлой была улыбка тюремщика, слишком сильна была жажда жизни, чтобы можно было поверить в то, что нужно умереть в этот солнечный, яркий день.

И Ахмет не поверил.

С трудом подняв свое худое, изможденное тело, он неуверенно двинулся к выходу. В страшной нечеловеческой тишине шаги его звучали отчетливо и громко. Вот, подчиняясь лишь голосу, бесстрастно диктующему: «Прямо!», «Налево!», «Вперед!», Ахмет идет по узкому тюремному коридору. Походка его становится уверенной и легкой, недоверие на его лице сменяется радостью и восторгом.

Там, за железной решеткой, свобода, счастье, любовь. Там — жизнь!

И вот уже позади тесная клетка; вот единым рывком отброшена назад дверь, и, кажется, еще мгновение и человек, которого зрители успели полюбить, в которого поверили, окажется в кругу близких и дорогих ему людей...

«Двое из одного квартала». Сценарий Назыма Хикмета, А. Бегичевой. Постановка И. Гурина, А. Ибрагимова. Производство Бакинской киностудии и киностудии имени М. Горького, 1957.

Но чудеса совершаются лишь в сказках, а история, рассказанная Назымом Хикметом и Анной Бегичевой,— это суровая и горькая правда. Нет, Ахмета не выпустили на свободу, его повесили, так же как и многих других людей, боровшихся за свободу и независимость своего народа.

В зарубежной стране, о которой повествуется в фильме «Двое из одного квартала», много таких людей, как Ахмет, и авторы рассказывают о них с любовью и нежностью.

Вот еще один из героев фильма.

По вагонам поезда идет проводник. Торопливо проходит через вагоны первого класса, с неприязнью оглядывая скучающих, сытых пассажиров; с болью смотрит на бегущих вдоль поезда голодных, оборванных ребятишек; подолгу сидит в тесном, душном вагоне третьего класса. Глаза на его худом, обветренном лице живут своей особой жизнью; они смеются и плачут, негодуют и радуются. Они могут многое рассказать об этом простом, молчаливом человеке, несколько минут назад сбросившем с поезда двух иностранных офицеров за то, что они избивали людей его страны. И когда, легко спрыгнув с набиравшего скорость поезда, проводник становится между двумя жандармами, глаза его остаются все такими же ясными и правдивыми. Он только немного выше поднимает голову. Чуть-чуть. И улыбается. Тоже — чуть-чуть.

— Запомните его, друзья,— говорит о проводнике старый мастер Али, который стоит в тамбуре поезда и с нежной грустью смотрит, как жандармы уводят «бунтовщика». Так когда-то увели из дома и Ахмета.

Жизнь мастера Али небогата событиями. Что можно вспомнить, о чем рассказать? Работа, всю жизнь работа.

Но не спрашивайте мастера Али о нем самом! Пусть люди вспомнят, кто лучше всех в квартале клеил для мальчишек воздушных змеев и давал им читать интересные книги, пусть они вспомнят, кто приходил к ним в самые трудные минуты жизни и чей совет был всегда самым мудрым и честным.

Можно быть уверенным — они назовут мастера Али. Но, подумав немного, они прибавят к его имени имя доктора Азиса.

В фильме есть и девушка. Зовут ее Халимэ. Жизнь преподносила ей мало радостей, и, может быть, поэтому она не умеет громко и радостно смеяться; может быть, поэтому на ее красивом лице постоянно лежит тень грусти; может быть, потому она так молчалива и задумчива в короткие минуты свиданий с любимым. Может быть...

«ДВОЕ ИЗ ОДНОГО КВАРТАЛА»

Но когда председатель суда вызывает свидетельницу Халимэ, и в гудящий, как улей, зал вводят девушку, лицо ее поражает необычным для нее выражением силы и твердости. Торопливо, как бы не замечая, проходит она мимо ловких репортеров, мимо любопытных и праздных наблюдателей, чинно восседающих в первых рядах кресел. Она видит здесь только Ахмета, улыбается лишь ему одному.

Напрасно председатель суда надоедливо звенит в колокольчик; напрасно прокурор суетливо вертится около Халимэ, бросая ей в лицо грязные, циничные шутки; напрасно, стараясь заглушить нарастающий шум зала, на нее кричат, ее оскорбляют, над ней смеются. Ее нельзя сломить, ее нельзя унизить!

И на этом фоне чужих разговоров, взглядов, насмешек крупным планом выделяются лица Ахмета и Халимэ, их улыбки, их любящие глаза, их слезы, их последнее объятье.

Так зрители знакомятся с жителями одного квартала: журналистом Ахметом и Халимэ, с доктором Азисом и старым мастером Али. Какие разные люди и как по-разному сложились их судьбы!

Но не различие этих людей подчеркивается в фильме, а то общее, что делает их друзьями и товарищами, что помогает им любить и понимать друг друга.

«ДВОЕ ИЗ ОДНОГО КВАРТАЛА»

Пусть вспыхнула и быстро погасла жизнь Ахмета... Пусть так скупа на радости была юность Халимэ и впереди у нее долгие годы забот и мучений... Пусть бедна впечатлениями жизнь мастера Али... Ведь самое большое счастье для человека — это суметь честно, не запятнав себя грязными поступками, пройти по жизни. Счастье — всегда оставаться верным своему народу, своим друзьям, своим жизненным принципам! Счастье — неустанная, непрекращающаяся борьба с подлостью, лицемерием, трусостью, предательством! Счастье — возможность открыто и ясно смотреть людям в глаза, возможность улыбаться, смеяться, петь! Счастье — это право называться человеком!

Обо всем этом взволнованно рассказывает фильм «Двое из одного квартала», поставленный по сценарию Назыма Хикмета и Анны Бегичевой совместно двумя студиями — Бакинской и студией имени М. Горького.

Но фильм рассказывает и о другом — о моральной гибели тех, кто хоть однажды предал, струсил, изменил, кто хоть однажды продал свою совесть ради самолюбия, славы, ради возможности сытно есть, уютно жить, красиво одеваться.

Не поэтому ли так побледнел и испугался Нури, увидев на перроне мастера Али? Ведь и Нури когда-то считал себя его другом и он когда-то умел так же открыто и широко улыбаться. Но Нури изменил, предал, перешел на сторону врагов. И с тех пор счастье упорно стало избегать его.

Мерно покачиваясь, поезд везет Нури в Европу, на курорт, лечить больное, усталое сердце. Но разве вылечишь сердце, если оно кровоточит от угрызений совести и мучительных воспоминаний?

Вместе с Нури на курорт едет и Гюльсюм — та самая Гюльсюм, которая несколько лет назад была для него недосягаемой мечтой. Но теперь она уже не нужна этому пресыщенному, опустошенному человеку, и он смотрит на ее холеное, красивое лицо с равнодушием и скукой.

Нури доступно многое: комфортабельные курорты и красивые женщины, изысканные блюда и роскошные туалеты — все, о чем он когда-то мечтал, чем хотел пользоваться. Но зачем теперь это Нури, если у него уже давно нет никаких желаний и в его больном сердце навечно поселились скука, тоска, раздражение?

Гюльсюм никогда не была предательницей. Просто ей нравилось хорошо одеваться и считаться самой красивой женщиной города. Разве она не имеет на это права? Ведь отец ее очень богат.

Но у Гюльсюм есть одна странность, умиляющая и одновременно пугающая ее близких. Она испытывает необъяснимое влечение к честным людям, к людям «другой планеты». Таким человеком был для нее Нури — это было еще в то время, когда он работал редактором журнала «Свет» и писал пламенные статьи в защиту своего народа.

Но особенно импонировала Гюльсюм роль возлюбленной заключенного, когда Нури был посажен в тюрьму и она могла ходить к нему на свидания и носить передачи. Никогда она не чувствовала такого повышенного интереса к жизни, как в те дни.

Однако с тех пор многое изменилось в жизни Гюльсюм, и Нури давно перестал быть для нее «человеком с другой планеты».

Ленивой, скучающей походкой проходит Гюльсюм по вагонам поезда, с иронией и усмешкой наблюдая за пьяными иностранными офицерами, за проходящими мимо пассажирами. И когда Гюльсюм видит, как по перрону проносят тело Нури, скончавшегося от разрыва сердца, лицо ее не меняет своего холодного выражения. Не все ли равно?

Авторы фильма подчеркивают всю фальшь жизненной философии Гюльсюм. С тонкой иронией засняты кадры посещения Гюльсюм тюрьмы, в которой вместе с Ахметом заключен и Нури. Роскошный автомобиль, элегантный, ослепительно белый туалет и масса свертков, которые Гюльсюм с достоинством проносит мимо толпы усталых, изможденных людей, — все это выглядит искусственным и нелепым.

Лаконичный, но очень точный в деталях сценарий* дает почти полную режиссерскую экспликацию

* Напечатан в журнале «Искусство кино» № 8 за 1956 год.

фильма. Однако в фильме есть несколько кадров, в которых режиссеры не только следуют тексту сценария, но находят и свое собственное, порой более интересное решение.

Кадры, предшествующие казни, в которых психологически точно передано мучительное состояние невинно осужденного Ахмета; яркие, решенные с большой экспрессией сцены суда — все это лучшие куски фильма, решенные оригинально, свежо, с рядом интересных режиссерских находок.

Но не все в фильме сделано точно и выразительно.

Однопланово, поверхностно решен актером образ Хасана, отца Халимэ. Только одна черта везде во всех сценах подчеркивается актером М. Санани: грубость, жестокость Хасана. И в итоге возникает схематический образ злодея из какого-то давно забытого старого фильма. А где же любовь к дочери — пусть эгоистичная и ограниченная, но по-своему большая, страстная, глубокая? Где разница между Хасаном-хозяином, владельцем, пусть маленькой, но своей фабрики, и Хасаном-бедняком, живущим на жалкие заработки дочери? Почему так внешне, так примитивно сыграна актером сцена, когда Хасан в исступлении грозит убить Ахмета?

Гораздо значительней и крупней мог быть в фильме образ мастера Али. У актера Ф. Фатулаева хорошее, умное лицо с проницательными, добрыми глазами. И когда мастер Али стоит в тамбуре поезда, а в это время голос Азиса с любовью рассказывает о нем, невольно думаешь: да, этот человек прекрасен. Но по мере развития действия фильма мастер Али разочаровывает. По-видимому, частично это идет от сценария, в котором этому персонажу не дано большого, настоящего дела. Поэтому на протяжении всего фильма мы видим его то играющим с ребятишками, то предостерегающим Ахмета от опрометчивых поступков. Конечно, этого совершенно недостаточно для человека с такими сильными, мозолистыми руками и такой ясной головой, как у мастера Али!

«ДВОЕ ИЗ ОДНОГО КВАРТАЛА»

«ДВОЕ ИЗ ОДНОГО КВАРТАЛА»

И, наконец, о тех, кому непосредственно посвящен фильм, — о двух из одного квартала—об Ахмете и Нури.

Можно с уверенностью сказать, что из всех образов, созданных В. Медведевым в кино, образ Ахмета самый значительный по искренности и темпераментности исполнения.

Сцена суда, где у Ахмета почти нет слов, но в которой он все время остается в центре внимания, проведена В. Медведевым с большим мастерством. Одного за другим вводят в зал свидетелей: мастера Али, Нури, Назифа, Халимэ. Почти неподвижным остается Ахмет, по обеим сторонам которого стоят жандармы. Но какую сложную внутреннюю жизнь передают его глаза: ненавидящие при встрече с Назифом, ласковые — с Али, презрительные — с Нури, ликующие — с Халимэ.

И все-таки образ Ахмета в сценарии крупнее, значительнее, чем в фильме. И главное — мужественнее.

В сценарии Ахмет — не только смелый и жизнерадостный. Он еще и злой (когда диктует машинистке статью о предательстве друга), и резкий (когда пытается удержать Нури от неверного шага), и ненавидящий (когда Нури приходит к нему в тюрьму, чтобы уговорить отказаться от голодовки). В. Медведев все эти стороны характера Ахмета оставляет нераскрытыми, тем самым обедняя образ героя.

Вообще дружба Ахмета и Нури выглядит в фильме излишне сентиментальной и слащавой. Очень уж часто друзья похлопывают друг друга по плечу, очень уж часто улыбаются. Хотелось бы большей достоверности и цельности в образе Нури (артист С. Соколовский). Да, Нури предал, изменил — изменил друзьям, собственным принципам, людям из своего квартала. Но когда совершилось это предательство? Тогда, когда он впервые написал в газету «Вечер» статью, где отказался от своих убеждений? Да, тогда. Но и... значительно раньше. Предательство свершилось еще в тот вечер, когда Нури впервые испугался угроз анонимного письма; тогда, когда он в машине трусливо спрятался за спину Ахмета, предоставив своему другу одному преследовать убийц. Предательство было совершено и в тот день, когда Нури впервые стал стыдиться присутствия неграмотного, бедно одетого отца.

Все эти сцены, очень важные для постепенного развития образа Нури, сыграны актером бледно, невыразительно.

В фильме «Двое из одного квартала» есть свои серьезные просчеты. Но ясно одно — фильм этот интересен. Он учит глубине, цельности чувств, стойкости духа, тем качествам, которые являются отличительными чертами каждого настоящего человека. Каждого, чье сердце горит, а не тлеет.

Д. Писаревский

ПРЕОДОЛЕВАЯ ШТАМПЫ

Широкие круги зрителей с интересом встретили документальный фильм «Живи, Украина!»*, повествующий о достижениях, с которыми украинский народ пришел к сорокалетию своей республики.

Любовно отобранные, характерные и яркие кадры кинолетописи и с мастерством снятые новые сцены слились в этом фильме в единый взволнованный, поэтический сказ о родной земле и ее людях. Перед нами предстала Украина сегодняшнего дня — республика стали и угля, передового машиностроения, высокой техники, развернулись панорамы прекрасных, изменивших свой облик городов и сел, картины преображенной, цветущей земли... И главное, о чем рассказывает фильм, — это сегодняшняя жизнь людей, их самоотверженный труд, их помыслы и дерзания, великий трудовой подъем народа, строящего коммунизм.

В картинах самой жизни, в самих включенных в фильм фактах, событиях, людских судьбах, биографиях — источник того прекрасного, возвышающего душу, радостного, что несет зрителям этот фильм. Но здесь важны не только тема и жизненный материал, важно и то, насколько ярко, образно, свежо сделана картина.

В ней видно стремление авторов отойти от схем и штампов, которыми были отмечены многие документальные фильмы ряда предшествующих лет, — стремление преодолеть болезни поверхностной иллюстративности. Об этих недостатках документальных фильмов справедливо говорил в свое время выдающийся киномастер В. Пудовкин. Он страстно выступал против ощущавшейся в работах документалистов стандартизации приемов, против творческой робости. Касаясь серии фильмов, посвященных союзным республикам, он писал: «Попробуйте посмотреть несколько таких фильмов подряд, как мне пришлось сделать это однажды, чтобы убедиться, что наша богатая, яркая, замечательная социалистическая действительность находит в ряде документальных фильмов тусклое, обедненное отражение... Создается впечатление, что ты смотришь не художественные произведения, каждый раз отражающие взволнованный интерес и мысли авторов

* «Живи, Украина!». Сценарий М. Стельмаха и М. Година. Режиссер М. Юдин. Операторы Ф. Каминский, И. Кацман, А. Ковальчук, М. Пойченко. Композитор А. Филиппенко. Киевская студия хроникально-документальных фильмов, 1957.

а интересные по материалу, но похожие друг на друга картины жизни, созданные без вдохновения и без творческой выдумки» *.

В фильме «Живи, Украина!» видны активные поиски новых творческих путей, отход от шаблонов и мертвящих схем. В нем найдена поэтическая образность, ощущаются живая человеческая интонация и широта обобщений.

Как и в «Русском характере» и ряде других документальных картин последнего времени, в фильме украинских документалистов на первый план выдвинуты люди — рассказ об их делах и судьбах. И показ достижений республики сквозь призму конкретных, впечатляющих примеров трудового героизма самых разных людей создает в фильме художественно-ощутимый реальный образ народа — творца, созидателя, творческим гением и усилиями которого завоеваны такие успехи.

Повествование об этих успехах согрето волнением художников. И в отборе жизненных фактов, и в том, как они поданы в фильме, ощущаются влюбленность авторов в материал, их патриотическая гордость.

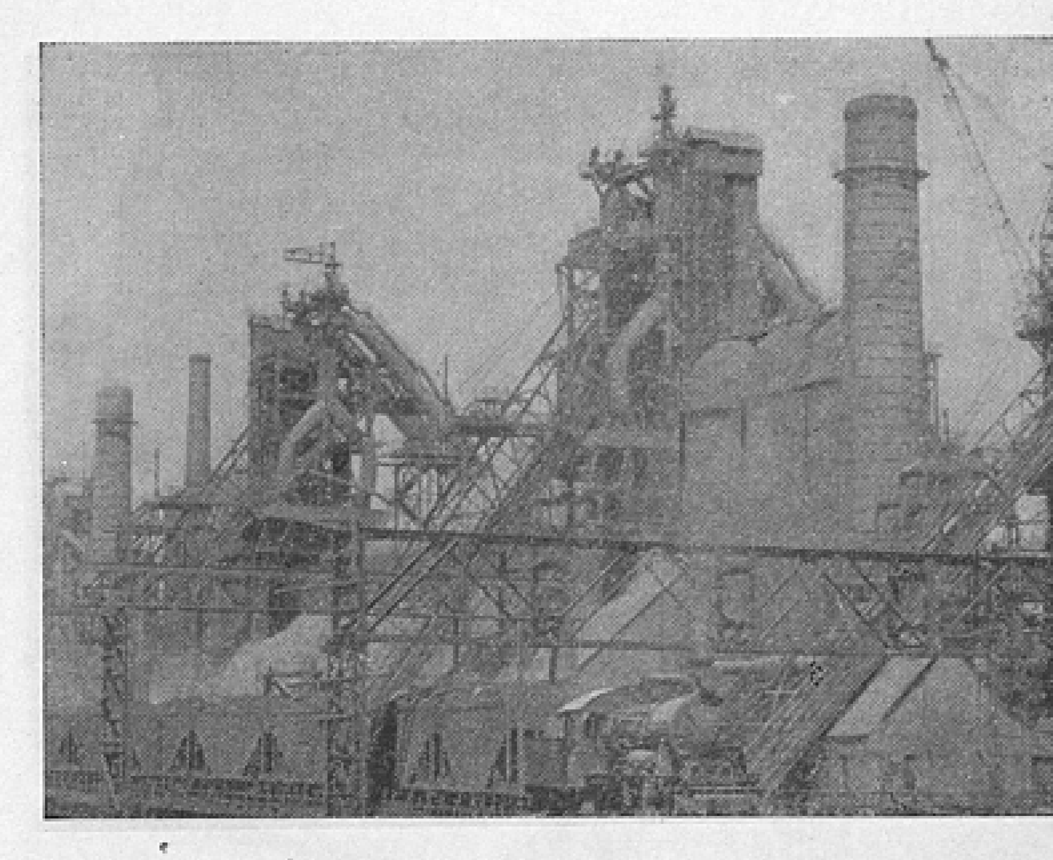
Рассказ в фильме, ведущийся от первого лица, богат по интонациям. В нем слышатся и задушевность, и лирические раздумья, и пафос труда.

Фильм великолепно снят. Многие сцены его свидетельствуют о значительном росте режиссерского и операторского мастерства украинских документалистов.

Кадры проходки шахтного ствола в Донбассе, снятые на тысячеметровой глубине, впечатляют выразительностью композиции и светового решения, одухотворенными портретами людей. Монументальны по живописной манере кадры литейного цеха Ворошиловского завода, пейзажи новой Каховки, хорошо сняты виды Закарпатья, кадры, запечатлевшие прелесть украинской природы и особенности народного быта. Многие сцены фильма идут на музыкальном фоне замечательных народных песен. Все это помогает донести до зрителя неповторимый национальный колорит украинской земли, ее народа.

В повествовании о людях и их делах авторы нашли ряд интересных приемов. Коротенький очерк о разметчике Вдовиченко посвящен не только его труду в цехе — он вводит нас в круг семьи, показывает героя в быту, знакомит с его другом и помощником— женой. Умело обыгранная деталь — полевая сумка, в которой он принес с фронта свое изобретение, помогает зримо, образно раскрыть и предысторию трудового подвига] и характер этого человека, который в дни боевой страды жил думами о мирном труде.

* В. Пудовкин, О документальном фильме, «Правда», 20 мая 1953 г.



«ЖИВИ, УКРАИНА!»

Характер, мысли, строй жизни, облик нового человека украинской деревни раскрываются в коротком сюжете, посвященном доярке Вале Дворик. Авторы предоставили ей слово. И ее убежденность в том, что мы по производству мяса и молока на душу населения в ближайшие годы обязательно догоним США, подкреплена показом будничных дел этой труженицы.

Судьбы людей, данные в развитии, предстают и в сюжете о колхозе «Здобуток Жовтня», о его председателе Ф. Дубковецком.

Знакомство с маленькой девочкой Ганной, дочерью прославленного крановщика, помогает образно раскрыть историю строительства Каховской ГЭС. Когда Ганна родилась, здесь была пустынная степь. Когда ей исполнился год — закладывался фундамент плотины. В три года девочка уже увидела Каховское море, а ныне эта ровесница стройки живет в прекрасном городе, раскинувшемся на новых берегах. И еще раз, уже к концу фильма, авторы возвращаются к этому сюжетному мотиву, и мы узнаем, что отец девочки стал бригадиром на новом строительстве.

В этих и подобных им эпизодах события и люди даются в нерасторжимом единстве, создавая движущийся, развивающийся образ времени, эпохи, в которой изменения отдельных судеб неотделимы от творимых народом исторических преобразований.

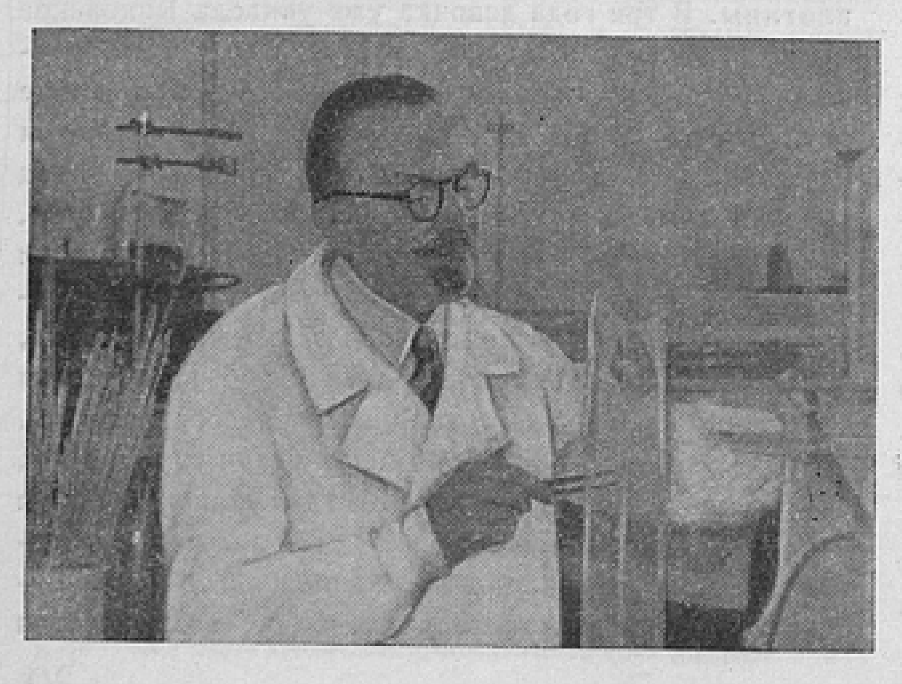
Мы не исчерпали всех примеров удачных решений, найденных авторами картины. Но далеко не все в этом фильме удачно. В нем еще дают себя знать непреодоленные ошибки прошлого. Во многих и многих эпизодах картины киноповествование не возвышается

«ЖИВИ, УКРАИНА!»

над уровнем поверхностной информации. Стремление охватить материал вширь, «отразить» в с е важнейшие отрасли хозяйства, откликнуться на все важнейшие события жизни республики нередко приводит к тому, что многие замечательные люди и явления в фильме оказались лишь бегло упомянутыми.

Несколько маловыразительных кадров и дикторских фраз о Харьковском совнархозе не раскрывают и не могут раскрыть темы перестройки управления промышленностью, они звучат как формальный отклик на это событие. Портреты многих рабочих, колхозников, ученых сменяются с такой быстротой, что зрители не успевают даже рассмотреть их лица.

«ЖИВИ, УКРАИНА!»



И сами портреты эти в ряде случаев поданы однообразно, сухо и официально. Авторы не всегда находят живые человеческие черточки, штрихи, детали, которые могли бы даже при ограниченном метраже сделать эти портреты запоминающимися, окрасить их живыми, человеческими чувствами, эмоциями. О том, как это важно, говорит короткая сценка в литейном цехе, где сталевару, о котором идет рассказ, неожиданно улыбнулась безымянная девушка-учетчица и он ответил ей теплой улыбкой. Запоминаются и нотки живого народного юмора, прозвучавшие в рассказе председателя колхоза о том, как «качки плывут, каченята крячут». Так же тепло воспринимает зал сцену встречи китобойной флотилии в Одесском порту, сцену, где запечатлены яркие проявления человеческих чувств.

Именно эти репортажно снятые сцены придают фильму особую теплоту и задушевность.

Думается, что показ достижений не только не проиграл бы, но во многом выиграл, если бы авторы шире и смелее пользовались столь свойственными образной публицистике приемами художественных сравнений. Это помогло бы показать не только результаты, достигнутые к юбилею республики, но и процесс развития — то, какие трудности были преодолены, ценой какой борьбы, каких героических усилий было завоевано все, чем ныне по праву гордится народ.

Небольшая «врезка» — впечатляющие кадры разрушенного в годы войны Донбасса — помогает зримо представить величие труда, вложенного в его восстановление, оттенить красоту Донбасса сегодняшнего. Но это почти единственный в фильме пример зримого сопоставления. Он относится к годам Великой Отечественной войны. А в этом фильме, посвященном 40-летию Советской власти на Украине, было бы уместно и необходимо привести ряд других сравнений, говорящих о том, что дал советский строй трудящимся.

Мы говорим именно о з р и м ы х сопоставлениях, ибо вообще сравнений в фильме не мало, но они даны в дикторском тексте. Показывая Ворошиловск, диктор вспоминает, каким был старый Алчевск, говоря о современном индустриальном Львове, приводит справку о том, что раньше в этом городе было только четыре полукустарные фабрики. Но разве эти словесные справки могут восполнить отсутствующие кинокадры или фотодокументы, которые эти сравнения сделали бы з р и м ы м и, а значит, и во много раз более впечатляющими?

Характерно, что при обсуждении картины в Центральном Доме кино многие рядовые зрители указывали именно на этот ее недостаток. Старые больше-

вики, люди, с оружием в руках боровшиеся за Советскую власть на Украине, и рабочий, знавший условия труда в старом Донбассе, и домашняя хозяйка, бывшая в свое время активным комсомольским работником, — все в один голос говорили о том, как важно для воспитания молодежи, не знающей прошлого, образно напомнить о нем, включить кадры, раскрывающие масштабы достигнутого, дать понять, ценой каких героических усилий оно было завоевано. При этом еще ярче раскрылись бы героизм и романтика нашего времени, воодушевляющие перспективы движения вперед, в будущее.

Романтика нашего героического настоящего вовсе не требует приукрашивания, сглаживания реально существующих трудностей. А такие нотки временами дают себя знать в картине. Кажется неуместной и нарочитая красивость некоторых кадров — например при показе сельской ярмарки или в сцене, изображающей девушек, которые вышивают на берегу Днепра. Слащавость подобных эпизодов свидетельствует о том, что авторам подчас изменяет художественный вкус.

Существенные замечания вызывает в этом фильме и его общая композиция.

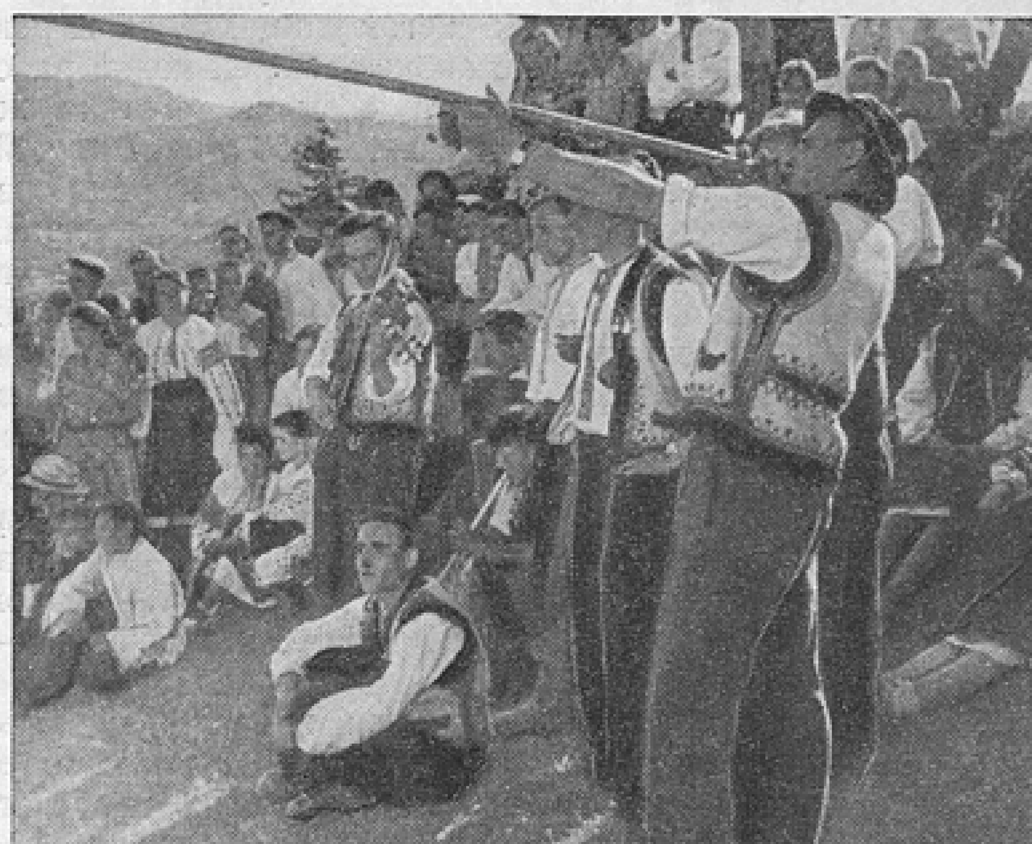
Сложности построения картины подобного рода очевидны. Многие из них авторам удалось преодолеть. Они выстраивают материал, последовательно развертывая повествование о промышленности республики, давая цельную картину индустриальной мощи Украины, затем переходят к кадрам и эпизодам о сельском хозяйстве, затем о достижениях культуры. Этот «отраслевой» принцип построения материала дополняется показом республики в географическом разрезе. На экране сменяются крупные промышленные центры, области, города. Переходы от одной темы к другой — монтажные, текстовые — плавны, логически осмыслены. Но общая композиция, особенно во второй половине фильма, оставляет ощущение рыхлости, несобранности.

Кадры встречи рассвета на Ай-Петри переходят в рассказ о том, что несет людям занимающийся день. Это звучит финалом, приподнятым и поэтическим. Но затем авторы фильма переходят к повествованию о ранее незатронутой теме — теме культурной жизни республики. По своей впечатляющей силе эта часть значительно уступает эпизодам, посвященным индустрии. Авторы не нашли здесь свежих, оригинальных приемов. Многие сцены (за исключением рассказа о творчестве композитора Майбороды) иллюстративны, вялы по построению и мало эмоциональны. Это же относится и к заключительным эпизодам фильма, решенным плакатно и сопровождаемым дикторской скороговоркой.

Интересные, радующие находки, о которых мы говорили выше, перемежаются в фильме с множеством «проходных» эпизодов, нужных только для полноты обзора. Стремление «помянуть» о многом приводит в ряде случаев к чрезмерной беглости рассказа.

Подобные недостатки свидетельствуют о том, что не все поиски талантливых украинских кинодокументалистов увенчались успехом. Но то, что найдено и достигнуто ими, заслуживает высокой оценки.

Фильм «Живи, Украина!» отражает важные и отрадные сдвиги в искусстве образной публицистики, которое партия неуклонно направляет к решению больших идейно-творческих задач, к совершенствованию художественного мастерства.



«ЖИВИ, УКРАИНА!»

Зарубежным товарищам по искусству

Шанхай. Киностудия
Режиссерам Чэн Си-хэ, Е Мину

Так приятно было увидеть на покрытых снегом улицах Москвы рекламные анонсы вашей новой работы—фильма «Семья». Тотчас же вспомнилось жаркое лето 1956 года, Шанхай, студия, находившаяся в самом разгаре производственной работы, и наша с вами первая встреча. Вы тогда только что начинали постановку этого фильма, разрабатывали режиссерский сценарий, подбирали актеров. Чувствовалось огромное творческое волнение, которым были охвачены и режиссеры и весь съемочный коллектив. И в этом не было ничего удивительного—ведь вам предстояла экранизация одного из самых популярных и значительных произведений Ба Цзиня—первой части его трилогии «Стремительное течение»—романа «Семья».

Этот прекрасный роман пользуется большой популярностью в Китае в течение более чем двадцати лет со дня его выхода в свет. Экранизация романа накладывала на вас огромную творческую ответственность. А все мы отлично знаем, как бывает трудно воплотить хотя бы в самом большом по метражу фильме идейно-художественный замысел автора, изложенный им в сотнях страниц вдохновенной прозы.

Мне запомнилось, с каким упорством искали вы сверхзадачу фильма, определение главного конфликта, побочных линий, трактовку многочисленных персонажей романа. Перед вами стояла труднейшая проблема перенесения на экран сложных взаимоотношений героев романа, чтобы через судьбы разнообразных представителей многочисленной семьи Гао показать борьбу нового со старым, раскрыть процесс неизбежного разложения и гибели феодальных устоев жизни и победу новых сил народа.

Когда мне пришлось в те дни прочитать ваш литературный, а затем режиссерский сценарий, я увлекся раскрывшейся передо мной драмой на фоне незнакомого мне быта и нравов старого Китая и никак не мог оторваться от этого правдивого и яркого повествования. Вам удалось заложить в сценарии основу для создания добротного фильма, посвященного разоблачению несправедливости, ханжества, разврата, преступности, царивших в феодальной общественной системе.

И вот фильм «Семья» на экране. Он производит большое впечатление. Вам удалось убедительно показать не только крах деспотизма, но и пробуждение, сопротивление, бунт и победу молодого поколения народа.

Фильм захватывает с первых же кадров, когда на экране возникают стены семейной крепости Гао. Иероглифы на стенах дома гласят о его главном законе: «Традиции семьи—в повиновении предкам и в согласии и мире в семье».

После этой короткой, но выразительной экспозиции вы раскрываете перед зрителем насыщенную драматическим действием историю жизни и начала гибели семьи крупного феодального чиновника. Трудно было представить себе возможность безболезненного изъятия из повествования хотя бы одного из персонажей. С поистине ювелирным искусством разработанные автором романа образы являются маленькими ручейками, сливающимися в бурную реку единого сквозного драматического действия. В совокупности разнообразных поступков четырех сыновей старого барина и их жен, алчных, распутных, лжи-

вых и бессердечных, в их борьбе с молодыми, передовыми, активно наступающими представителями нового поколения, в компромиссном поведении старшего сына, в бунтарстве третьего внука складывается в романе облик семьи Гао. Внешне это весьма почтенная семья, безоговорочно выполняющая вековые законы феодального общества. В действительности это уже гнилушка, прикрывающаяся покровом благочестия и дающая трещину при первом же дуновении свежего революционного ветра.

При разработке сценария была ясно выделена линия главного конфликта—борьба между старым барином Гао и его внуками Цзюэ Хоем и Цзюэ Мином. Благодаря этому перед зрителем достаточно рельефно раскрывается образ главного героя—старого барина Гао в исполнении старейшего актера китайской кинематографии талантливого Вэй Хао-лина. Упорно цепляющийся за вековые предрассудки, настойчиво соблюдающий все ритуальные порядки старины, упрямо не желающий видеть неумолимого наступления новой жизни, старый Гао является в фильме одной из самых ярких и колоритных фигур. Следуя традициям прошлого, он при выборе жены старшему внуку Цзюэ Синю вынимает из плетенки бумажную трубочку, на которой написано, что невестой внука должна стать представительница семьи Ли. «С женитьбой Цзюэ Синя так и поступим,—безапелляционно заявляет глава семьи.—Остановим свой выбор на семье Ли». И внуку, только что возвратившемуся после учения, полному радужных надежд на свое будущее, не остается ничего другого, как склонить голову в повиновении воле предков. Это решение старого чиновника разбивает счастье сразу трех человек и в первую очередь внука, любившего прекрасную девушку Мэй. Из-за его послушания воле старика Мэй гибнет от горя.

Воля предков соблюдена, в доме царит фальшивое благочестие и согласие. Сопротивления нет. Старый барин собирается так же решить судьбу и второго своего внука—Цзюэ Мина, сводя его с родственницей феодала Фэн Лэ-шаня.

Убедительно показав внешнее благополучие семьи Гао, фильм вскоре в очень яркой сцене ночной тревоги показывает зрителю, что весь этот мир покоится на песке. Достаточно было перестрелки, вызванной ссорой двух вояк, как весь покров благочестия и уважения к предкам в семье Гао уничтожается

«СЕМЬЯ»

в один миг. В этой сцене, одной из лучших в фильме, раскрыт, и раскрыт беспощадно, облик трех старших сыновей Гао. Под величайшим секретом Гао прячет семейные драгоценности. Он и не подозревает об алчности своих сыновей, готовых пойти на любое преступление, лишь бы узнать, куда прячет ценности старый отец.

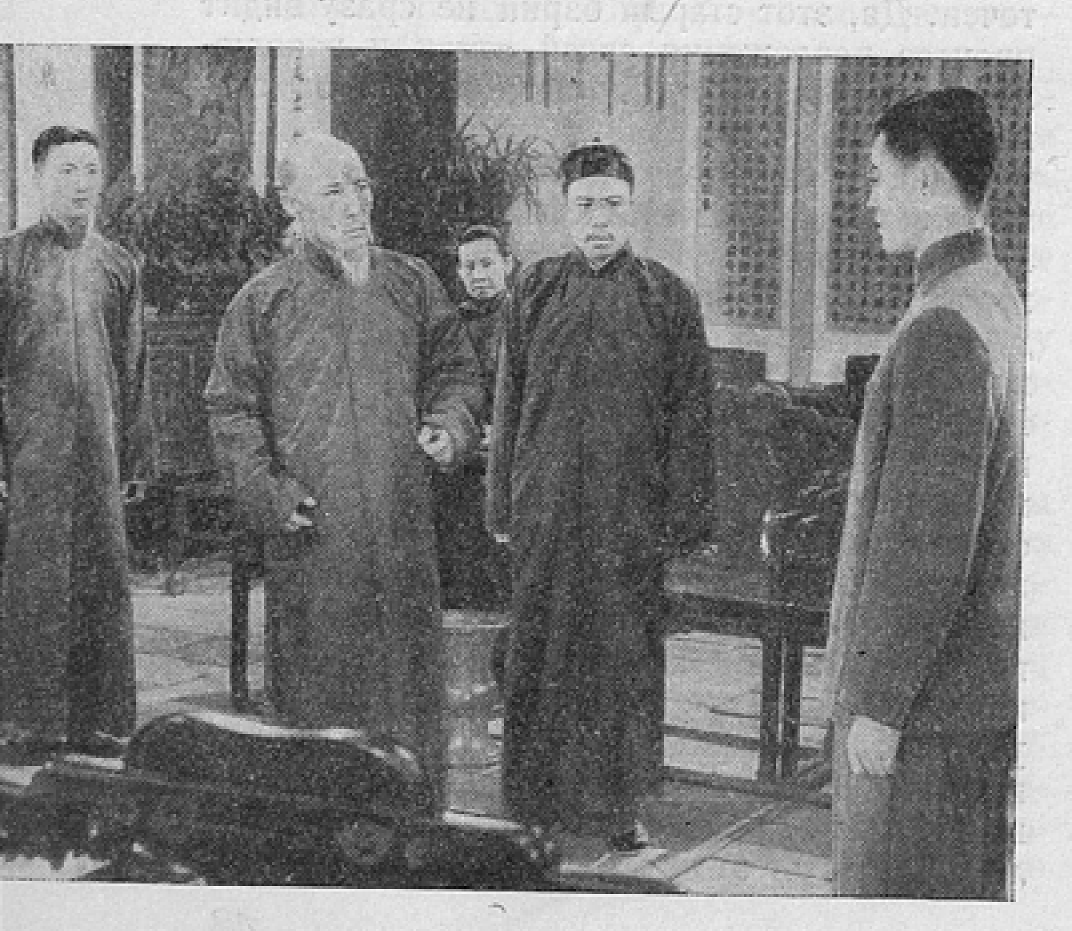
Образ отца психологически совершенно точен. Да, этот старый барин не сразу видит процесс разложения своей семьи и революционного брожения, происходящего за стенами дома.

Сначала старику кажется, что все идет в соответствии с канонами феодального уклада. Но вот первый удар—уход из дома в знак протеста Цзюэ Мина. За ним вскоре же следует мощный отпор младшего внука Цзюэ Хоя, не желающего покоряться деспотизму деда. Катастрофическое, но вполне правдивое нагромождение несчастий. Старый барин возмущен всем происходящим в его доме, но он еще не сознает всей глубины морального падения сыновей и силы сопротивления внуков. Он все еще думает, что это шумливые и несмышленые мальчишки. Старый барин начинает борьбу с разрушителями семейных устоев старыми методами—насилием, упрямым подчинением их своей воле, подчинением вековым догмам. Другого, собственно, и нечего было ожидать от этого старого феодала! Он вы-

слушивает совет своего друга Фэн Лэ-шаня поскорее обуздать третьего внука, самого решительного, и сразу набрасывается на него с грозными обвинениями в вольнодумстве. Старый барин грозит немедленно женить мальчишку на родственнице почтенного Фэна (которую никто не берет). И в этом столкновении впервые терпит поражение. Эта сцена также может быть отнесена к числу лучших в фильме. Кстати, она и в сценарии была удачной. Старый барин долго и упорно смотрит в глаза упрямого Цзюэ Хоя, пытаясь подчинить его своей воле, сломить,—но ничего не выходит, мальчишка выдерживает атаку, как никто еще и никогда не выдерживал в этом мрачном доме. Старый барин впервые понимает свое бессилие. Он поручает задачу воздействовать на юного протестанта старшему внуку Цзюэ Синю, самому покорному, но по всему видно, что даже и этот отпрыск старинной семьи не таков, каким бы хотел видеть его дед. С этой сцены начинается как бы новая стадия взаимоотношений героев, когда старый барин предчувствует и осознает не только свой крах, но и крушение старого мира.

В фильме воссоздана сложная история развития образа Гао, узнающего истинную сущность сыновей, начинающего понимать, какой путь избрали внуки. Особенно ценно то, что развитие образа от начала фильма и до конца идет последовательно, логично. Вэй Хао-лину удалось создать сложный и интересный человеческий образ. Упрекнуть актера можно только в излишней нервозности, «переигрывании» в ряде сцен, в излишнем подчеркивании переживаний старого барина, который, как мне кажется, должен стремиться сохранить внешнюю невозмутимость даже в моменты сильных потрясений.

«СЕМЬЯ»



Одним из ярких образов в фильме получился младший, третий внук семьи Гао—Цзюэ Хой. Это самый решительный и смелый представитель революционной молодежи Китая, нетерпимо относящийся ко всему отрицательному, что происходит в стенах родного дома.

Для Цзюэ Хоя не существует тех мучительных вопросов, которые возникают у других молодых людей, боящихся борьбы с силами старины. Он твердо знает, что может и должен сопротивляться, и упрямо выступает против догматической и жестокой власти. Цзюэ Хой показан в фильме разносторонне: он и убеждает, и агитирует, и обвиняет своего старшего брата Цзюэ Синя в компромиссном поведении, в разрушении счастья как своего, так и жены Жуй Цзюэ, в содействии, хотя и невольном, гибели любимой девушки Мэй. Цзюэ Хой выступает против чудовищной нелепости, когда после смерти старого барина, по решению всех членов семьи, жену Цзюэ Синя—Жуй Цзюэ отправляют рожать в деревню только из-за поверия, что кровь, пролитая в доме, где есть покойник, помешает ему попасть в рай.

Исполнитель роли Цзюэ Хоя хорошо справился со своими актерскими задачами, создав образ очень горячего, темпераментного, по-настоящему непримиримого юноши. Пожалуй, в некоторых сценах он излишне резок и даже груб—и это помешало артисту в эпизодах встречи со служанкой Мин Фэн перед ее самоубийством и последней встречи с дедом. Цзюэ Хой был так невнимателен к слезам несчастной, любимой им девушки, что какая-то доля вины за ее самоубийство как бы ложится и на него. Ведь ему достаточно было проявить немного простого человеческого внимания, поговорить, выслушать, узнать, что же вызвало ее такой поздний приход в его комнату и такие горючие слезы, и, может быть, судьба Мин Фэн сложилась бы по-иному. При последней встрече с дедом, когда Цзюэ Хой—самый ярый противник старого барина—оказывается самым добрым и

человечным внуком, также следовало бы быть более мягким—это ведь только подчеркнуло бы силу характера, красоту души молодого революционера.

В финале фильма Цзюэ Хой уезжает из родного дома навстречу новой, деятельной жизни, и веришь, что из этого честного юноши, несмотря на то, что он вырос в феодальной семье, получится настоящий, крепкий боец грядущей революции в Китае.

В роли старшего внука, Цзюэ Синя, выступает хорошо известный в Китае и у нас в Союзе артист Сунь Дао-линь. За последние годы Сунь Дао-линь сыграл много ролей, и все это были образы сильных людей. Так, например, выглядел обаятельный и волевой командир отряда разведчиков в фильме «Записки разведчиков». Роль Цзюэ Синя—человека слабохарактерного, постоянно ищущего компромиссов,—была для Сунь Дао-линя необычным испытанием. В его трактовке третий внук в семье Гао получился действительно слабохарактерным человеком, мечущимся между двух огней,—но не двурушником. С одной стороны, Цзюэ Синь полон почтительного отношения и даже любви к своему деду. С другой стороны, будучи человеком образованным, уже знакомым с тем новым, что появилось в жизни народа, Цзюэ Синь стремится к обновленному укладу жизни. В то же время он полон феодальных предрассудков, веры в силу традиций.

Это образ—сложный, полный противоречивых чувств и устремлений, и талантливому артисту Сунь Дао-линю во многом удается воплотить его правдиво. Но, пожалуй, Сунь Дао-линь слезлив в этой роли. Он слишком часто прибегает к решению острых эпизодов в сентиментальном плане. Его Цзюэ Синь плачет при воспоминаниях о Мэй в начале фильма, плачет при разговоре с Жуй Цзюэ, убедившись в ее любви к себе, плачет после объяснения с дедом при его попытке укротить Цзюэ Хоя в финале. Мне кажется, это является самым простым решением актерской задачи: «я слаб—я плачу!» Дело ведь не в том, что Цзюэ Синь слезлив, а в том, что у него нет моральной силы сопротивления деспотизму и он не умеет преодолеть своей слабости. Главное в характере этого человека—и это показано в сценарии—колебания между старыми, умирающими догмами феодального строя и передовыми идеями, уже проникшими в дом Гао. Цзюэ Синь сознает правоту нового, сам хочет стать лучше, но не может. Этот образ

«СЕМЬЯ»

очень хорошо задуман в сценарии, но актер несколько упростил его.

Хотелось бы отметить работу киноартистки Чжан Жуй-фан, создавшей обаятельный образ жены Цзюэ Синя—Жуй Цзюэ. Талантливая артистка создала за последние годы ряд прекрасных образов, как, например, в фильме «Три года»—председателя профсоюзного комитета текстильной фабрики и в фильме «Мать»—деревенской женщины. Чжан Жуй-фан всегда, во всех своих работах отличалась глубокой психологической трактовкой роли, и на этот раз одержала новую большую победу. Жуй Цзюэ в ее исполнении необычайно обаятельная, нежно любящая, заботливая, незлобивая женщина. Насильственно отданная в чужой дом, к человеку, который ее не любит, Жуй Цзюэ тем не менее делает все, что в ее слабых силах, чтобы украсить жизнь своего мужа, стать его другом, если уж не любимой женщиной. Увидав страдания мужа, а после этого узнав, что она сама является их причиной, она не предъявляет своих «законных» прав на мужа и не обращается за помощью к старшим в семействе Гао, а проявляет человеческое благородство и самопожертвование. У Жуй Цзюэ много хороших сцен, и трудно выделить какую-либо из них

как особо выдающуюся: все сцены идут в очень правильном психологическом ключе, роль развивается в плавном, беспрерывном нарастании, от сцены свадьбы до трагического финала в деревенской избушке. Образ Жуй Цзюэ в исполнении Чжан Жуй-фан—один из самых психологически верных, правдивых и впечатляющих образов фильма. Эта роль—суровое обличение феодальных нравов, мракобесия и мертвых традиций.

Мы уже говорили об удачном раскрытии образов сыновей старого барина—Кэ Мина, Кэ Дина, Кэ Аня и Ван Эра. Все они, разные по характерам и целеустремлениям, в целом являют картину полного нравственного разложения древнего рода. Стяжатели и распутники, лентяи и лицемеры, все четыре сына очень убедительно выведены в фильме как энергичные сторонники вековых традиций своего дома. Они ведут себя так при жизни старого барина, их отца. Так же ведут они себя и после смерти отца, требуя выполнения нелепого обычая—выезда Жуй Цзюэ для родов в деревню.

Ваша картина, дорогие друзья, ярко показывает неминуемость крушения старых устоев жизни. В момент наивысшей катастрофы умирающий дед берет в руки фотографию четырех поколений, которая когда-то гордо висела в центре гостиной, олицетворяя богатство, единение, верность традициям и перспективу дальнейшего развития древней семьи. А в это время за окном идет дележ семейного богатства. Старый барин, глядя на фотографию, с нарастающей яростью говорит: «Шестьдесят лет пота и крови!.. Четыре поколения под одним кровом!.. Высокообразованная почтенная семья!.. Она не погибнет!.. Я не умру!.. Я еще наведу порядок в этой семье!.. Моя семья должна делаться все больше и богаче!..» Но это уже последнее напряжение воли умирающего деспотического главы рода. С этими словами старый барин уходит из жизни. Присутствующий при этом юный Цзюэ Хой предлагает деду простить среднего внука Цзюэ Мина, бросившего дом, примириться с ним, но дед упрям до конца.

Вслед за сценой смерти деда идет сцена, когда вся семья Гао решает вопрос, где должна рожать Жуй Цзюэ. Этот эпизод отлично венчает действие и очень убедительно заканчивается панорамой по жертвенному столу, показывающей осколки чашек и тарелок, лужи разлитого вина, разбросанные жертвоприношения. А под потолком гостиной, теперь уже как деталь, полная иронического смысла, висит доска с четырьмя иероглифами, которыми начинается фильм: «Традиции семьи—в повиновении предкам, в согласии и мире в семье»!... Прекрасная, чисто кинематографическая деталь!

Хотелось бы среди главных персонажей отметить еще феодала Фэн Лэ-шаня. Это олицетворение необузданной жестокости феодализма, прямой и активный враг революции. Будучи руководителем конфуцианского общества, Фэн Лэ-шань активно преследует революционно настроенную молодежь, натравливая на нее полицию.

Сейчас вся эта страшная жизнь ушла в прошлое. Навеки разбита деспотическая, мертвящая все живое, свинцовая сила феодализма. Но еще сохранились последние остатки, пережитки этой страшной эпохи. И очень хорошо, что Шанхайская студия экранизировала прекрасный роман Ба Цзиня. Ваши творческие искания увенчались успехом, фильм впечатляет, волнует, радует победой молодых сил нового Китая.

Однако мое письмо не было бы до конца дружеским, если бы я не высказал вам и несколько своих критических замечаний.

Прежде всего мне хотелось бы отметить общую замедленность темпа действия—недостаток, который давал себя знать еще и в сценарии. Фильм идет в одинаково ровном темпе, вне зависимости от значения той или иной сцены. Ударные, узловые эпизоды и проход-

»СЕМЬЯ»

«СЕМЬЯ»

ные, второстепенные идут в одном и том же ритме. Вы мало использовали выразительные возможности кинематографа и одну из самых мощных его сил—монтаж. Многие мизансцены в фильме решены театральными приемами.

Хотелось бы видеть в декоративном оформлении более убедительное воплощение обстановки дома старого барина. Эта семейная крепость—все еще очень крепкая цитадель феодализма. В фильме Цзюэ Хой говорит о том, что враг еще очень силен, и он прав. Но ведь дряхлость, ветхость дома плохо передают образ этой старой крепости.

В китайской кинематографии было много хороших картин, посвященных разоблачению пережитков феодализма (достаточно назвать замечательный фильм режиссера Сан Ху «Моление о счастье», сделанный им по повести Лу Синя). И ваш фильм, как мне кажется, займет достойное место рядом с ними.

Позвольте мне передать вам и всем работникам вашей съемочной группы мои самые наилучшие пожелания дальнейших творческих успехов. С нетерпением буду ждать ваших новых работ.

Уважающий вас **Василий ЖУРАВЛЕВ,**

кинорежиссер

г. Москва

Загреб. Киностудия „Ядран-фильм“
Режиссеру Бранко Бауэру

Недавно я познакомилась с Вашей честной и страстной картиной «Не оглядывайся, сынок!»

Я видела ее в кинотеатре «Ударник», расположенном в одном из центральных районов Москвы. Вы, наверное, замечали, что у каждого кинотеатра есть свой контингент постоянных зрителей, живущих или работающих в этом же районе. С утра до вечера через зрительный зал проходят студенты, моряки, влюбленные, солдаты, получившие отпуска, командировочные и туристы. Но часть зала, особенно на вечерних сеансах, ощутимо прочно занята постоянными зрителями, людьми установившихся вкусов и привычек.

В кинотеатре «Ударник» этот постоянный контингент зрителей очень разнообразен. Рабочие с нескольких соседствующих с кинотеатром фабрик и заводов, служащие Третьяковской галереи, одного из крупнейших хранилищ живописи в стране, писатели, живущие неподалеку, работники Совета Министров, научно-исследовательских институтов, студенты.

Реакции зрительного зала в «Ударнике» исключительно точны и разнообразны. И, если реакция становится общей, совершенно ясно, что кинематографист либо одержал серьезную победу, либо ошибся.

Ваш фильм я смотрела на вечернем сеансе в дни студенческих каникул. В зрительном зале, как всегда, имелся островок постоянных зрителей, на краешке которого находилось мое место.

Погас свет, засветилась и ожила хрустальная зеленоватая полоса экрана, и началось то, что в обиходе называется киносеансом, а для меня было, есть и навсегда останется чудом и величайшей радостью, — началась сокровенная беседа художника со зрителем, в которой художник отдает самое драгоценное из всего, что есть на земле, — опыт мысли и чувства.

На экране возникли первые кадры фильма, отлично снятые оператором Блажиной Бранко, — полотно железной дороги, поезд, солдаты.

Наш островок постоянных зрителей понимающе притих.

Действие фильма развертывалось подобно пружине, свернутой сильной рукой. Друзья расстались, каждый пошел навстречу своей судьбе. Инженер Новак начал отважное путешествие.

Наш островок сосредоточенно молчал. Для нас, людей среднего поколения, все дорого в таких картинах, как Ваша. Борьба с фашизмом, война, внезапные высокие проявления дружбы и верности со стороны незнакомцев-единомышленников, предательство некоторых из тех, кого ты в мирные дни привык считать друзьями, напряженное преодоление трудностей, кажущихся непреодолимыми, радость победы — все это прочно срослось с биографией поколения. Достаточно услышать знакомые мелодии тех лет, увидеть на экране несколько дорогих и горестных примет времени, и память со страшной силой выбросит на поверхность сознания все, что мы когда-то пережили, сохранив человеческое достоинство и верность идеалам Родины.

Ваша картина глубоко взволновала советского зрителя. Простой, мужественный рассказ о сильном, гордом, горячем человеке, бежавшем из фашистского лагеря, не побоявшемся вернуться в логово зверя для того, чтобы вырвать из рук изуверов своего ребенка, спасая ему не просто жизнь, но душу человеческую, — все это глубоко волнует.

В образе инженера Новака заложена одна правильная мысль. Часто лучшие и худшие свои поступки человек совершает тогда, когда он физически оторван от людей. Трудности и опасности обостряют при этом душевные качества.

Мне кажется, что очень важно в искусстве показывать подвиги человека, совершенные им одним, в борьбе не только с врагом, но и с самим собою, потому что в такой борьбе также утверждаются истинные коммунистические идеалы, основанные на преданности интересам народа.

Инженер Новак бо́льшую часть фильма борется один. Но все время в его поступках, душевных движениях и манере общаться с людьми ощущается присутствие многих и многих соратников, оставшихся за колючей проволокой лагеря, сражающихся в парти-

занских отрядах, борющихся в подполье. Мужество и спокойствие Новака — это мужество и спокойствие народа, знающего, что он победит.

Коллектив воспитывает в человеке умение оставаться наедине с самим собой и действовать так, как если бы ты шел в строю.

В образе инженера Новака Вам, товарищ Бауэр, удалось отчетливо выразить прекрасную последовательность настоящего человека, всегда ощущающего себя в строю, всегда остающегося членом большого коллектива, сыном народа.

Прекрасные, высокие характеры всегда притягивают единомышленников и подражателей. Поэтому, когда вокруг Новака начинают собираться единомышленники, нашедшиеся даже в логове зверя, это тоже последовательно. Новаку помогают, потому что в нем видят силу утверждения. Потому что самим своим существованием, всем своим поведением он утверждает победу народа. И людям не страшно рисковать ради такого человека.

Самая смерть Новака — есть утверждение жизни, утверждение победы. В этом последнем эпизоде фильма особенно ощущается сильная, мужественная манера режиссера.

Город, дорога, преследователи — все осталось позади. Перед нами — поле, черствые комки земли, небо, распахнутое над людьми, темная, вселяющая уверенность и спокойствие, но еще далекая стена леса. Там — свобода...

Ничего лишнего, почти библейская скупость и выразительность каждого жеста, каждого слова.

И когда Новак, смертельно раненный, приказывая сыну бежать в лес, говорит: «... беги... не оглядывайся, сынок... Я пойду за тобой...»— слова его обретают большую образную силу.

С этого момента Новак перестает быть просто отцом, вырвавшим сына из опасности. Новак становится совестью сына. И эта совесть пойдет за сыном в жизнь.

Зоран вырос. Сегодня он уже взрослый человек.

Рядом с ним всегда идет его совесть — Новак, отец, поколение.

Ваш талантливый фильм, товарищ Бауэр, вызвал у меня мысли, которыми хотелось бы с Вами поделиться.

Есть одно обстоятельство, ставшее особенно заметным в последние годы. Фильмы, обращенные к прошлому, даже героическому,

«НЕ ОГЛЯДЫВАЙСЯ, СЫНОК!»

молодежь встречает иногда довольно спокойно. Взволновавшись на сеансе, она быстро успокаивается, а в ее уважении к нам, кинематографистам, иногда проскальзывает оттенок снисходительности.

Это происходит, конечно, не потому, что молодежь стала хуже. Время усложнилось, и задачи, стоящие перед молодым человеком сегодня, поистине грандиозны.

Старшее поколение привело молодежь к великим историческим событиям, подчинившим сегодня своему влиянию жизнь на всем земном шаре.

Благодаря Октябрьской революции, благодаря героическому примеру советских рабочих, крестьян и интеллигенции, вдохновленных Коммунистической партией, социализм из предмета теоретического стал общественной, государственной системой жизни во многих странах.

Колониализм осужден подавляющим большинством человечества. Сегодня колониализм — международное преступление, и именно

«НЕ ОГЛЯДЫВАЙСЯ, СЫНОК!»

так его начинают рассматривать народы даже в тех странах, экономика которых многие века поддерживалась ценой порабощения других народов.

Огромные достижения науки в странах социалистических, в частности создание баллистических ракет в Советском Союзе, затруднили действия тех реакционных политических деятелей, профессия которых есть разжигание войны между народами в целях наживы.

Эти крупнейшие в истории человечества события могут кого-то раздражать или не устраивать, но с ними уже нельзя больше не считаться.

Девушки и юноши, вступающие сегодня в жизнь, в том числе и Ваш Зоран Новак, должны разобраться во всем современном необыкновенно сложном политическом и экономическом хозяйстве и разумно им распорядиться.

Не удивительно, что вежливое восхищение, с которым они встречают фильм, посвященный событиям историческим, пусть самым близким по времени, мгновенно сменяется энтузиазмом в тех случаях, когда им удается посмотреть талантливый фильм, посвященный вопросам современности.

За пятьдесят лет кинематограф оказал на человечество, может быть, большее влияние, чем литература и театр. Кинематограф, а в последние годы и телевидение стали массово-доступными, они привлекли к режиссеру и драматургу миллиарды зрителей, о чем кричат цифры прокатных организаций во всех странах мира.

Но эти миллиарды людей, для которых вечерний отдых перед экраном кинотеатра или телевизора стал уже необходимостью, предъявляют нам гигантский счет. Они требуют ответа на все те вопросы, которые величайшие события века ставят перед современным человечеством все настойчивее с каждым днем.

Надо сказать, что прогрессивные художники, никогда не сдававшие боевых позиций, и сейчас отлично работают. Мне кажется, что лагерь прогрессивных художников значительно больше, чем мы привыкли это считать. Жизненная сила революционных, социалистических, коммунистических идей притягивает к себе все талантливое, потому что настоящий талант всегда человечен и революционен в своей сущности.

Мне кажется, что мы не видим иногда, как велик лагерь прогрессивных художников, может быть, еще и потому, что в последнее время мы больше спорили о форме, чем о содержании.

Споры о значении и природе художественной формы усложнились потому, что в последние годы в мировое искусство широким потоком вливаются новые силы художников социалистических, демократических стран. Они приносят с собой свои национальные традиции, преодолевают их каноничность, ищут связей с современностью и реализмом, отрываются от ограниченных космополитических школок. Это большой, длительный процесс становления нового искусства, и он протекает иногда сравнительно просто, иногда — болезненно.

Но, чем глубже мы будем обсуждать процесс его течения, тем тверже будут наши позиции, отчетливее определится истина и возрастет влияние прогрессивных художников. Можно различно оценивать степень формалистических крайностей ряда художников, но «Горделивые» Аллегре, «Перед потопом» Кайятта, «Главная улица» Бардема, «Порт де Лила» Ренэ Клэра, «Жюльетта, или Ключ к сновидениям» Карнэ и многие другие фильмы, сложные, спорные по форме, иногда вызывающие справедливо резкие возражения, все же на многих языках мира талантливо

и ярко говорят о судьбе современного человека, молодого человека. Они напоминают о нашей общей ответственности за судьбу человечества. Призывают нас отбросить пугливые, вялые взгляды на действительность. Кричат о правах и обязанностях Человека с большой буквы. Они говорят о жизненной необходимости содружества и сосуществования народов.

Даже в такой искусственно усложненной картине талантливого режиссера Карнэ, как «Жюльетта, или Ключ к сновидениям», совершенно отчетливо звучит умное предостережение юности. Если вы видели эту картину, вы навсегда запомнили надпись «Опасно», череп и скрещенные молнии на дверях, ведущих в страну сновидений, в страну, где обитают люди, которые отступили перед трудностями борьбы, забыли прошлое, отказались от действительности и спят наяву.

Мне кажется, что сегодня большой лагерь прогрессивных художников мира занял позиции на линии огня.

Зоран Новак вырос, он стоит сегодня на перекрестке больших дорог. Ему нельзя ошибиться в выборе дороги, цена ошибки сегодня очень высока.

Настоящие художники никогда не боялись идти в походной головной заставе — так называется, как известно, группа самых выносливых, умелых и верных людей, идущих впереди своего подразделения, чтобы охранять людей от внезапного нападения врага.

Так вот, я глубоко уверена в том, что, если бы сегодня прогрессивные кинематографисты всего мира посвятили свою очередную работу молодому человечеству и рассказали бы Зорану Новаку о нем самом, помогли бы ему определить самого себя сегодня, подсказали бы, что́ ждет его на дорогах, уходящих в будущее, — в мире бы стало светлее, спокойнее и чище, в этом нет никакого сомнения. И люди, ежевечерне отдыхающие перед экраном кинематографа и телевизора, сказали бы искусству доброе слово своей благодарности.

Мне хотелось бы знать, что́ Вы, товарищ Бауэр, об этом думаете, какой фильм о современной молодежи хотели бы Вы создать, каковы вообще Ваши дальнейшие творческие планы.

С уважением **Татьяна СЫТИНА**,

г. Москва

кинодраматург

ПРЕМЬЕРА ПОЛЬСКОГО ФИЛЬМА В МОСКВЕ

В торжественной обстановке в московском кинотеатре «Уран» состоялась премьера польского художественного фильма «Шляпа пана Анатоля». Фойе кинотеатра оформлено красочными стендами, многочисленные фотокадры рассказывают о демонстрации польских фильмов в СССР. На экранах страны с успехом идут польские художественные фильмы: «Дороги жизни», «Под фригийской звездой», «Дело, которое нужно уладить», «Необыкновенная карьера», «Ирена, домой!», «Юность Шопена», «Кто он?», «Случай на Мариенштадте» и многие другие. В связи с 13-й годовщиной со дня подписания Договора о дружбе, взаимопомощи и послевоенном сотрудничестве между Советским Союзом и Польской Народной Республикой Министерство культуры СССР провело в апреле широкий показ польских фильмов в кинотеатрах страны.

На премьеру картины «Шляпа пана Анатоля» приехали режиссер-постановщик Ян Рыбковский и артистка Елена Маковская.

От имени Министерства культуры СССР и Союза кинработников СССР польских гостей тепло приветствовал Сергей Юткевич.

На трибуне режиссер Ян Рыбковский. Он говорит о большой дружбе, которая связывает много лет народы Польши и Советского Союза, передает советским зрителям привет от польских кинематографистов.

Под бурные аплодисменты всего зала пионеры Москвы преподносят букеты цветов польским друзьям.

В зале кинотеатра присутствовал посол Польской Народной Республики в СССР Тадеуш Гедэ.

Московские зрители тепло встретили польскую картину.

Виктор Орлов

ПУТЕШЕСТВИЕ В ИНДИЮ

Фильм «Хождение за три моря», поставленный советскими и индийскими кинематографистами и вышедший одновременно на экраны Советского Союза и Индии, стал значительным событием в культурной жизни двух великих дружественных стран.

Чрезвычайно удачно избрана тема для первой совместной постановки наших и индийских кинематографистов: подвиг Афанасия Никитина одинаково дорог и нам и гражданам Индии.

Сценарий Ахмада Аббаса и Марии Смирновой был опубликован еще в 1956 году. Доброжелательные замечания читателей сценария помогли драматургам в работе над окончательным вариантом. Композиция сценария стала более стройной, в нем появились новые персонажи — такие, например, как Михайло Замков — верный друг Афанасия Никитина; от некоторых эпизодических лиц, ничем не помогавших развитию сюжета, авторы отказались.

В первоначальном варианте авторы отдали дань «лобовым» кинематографическим приемам. Невредимым выплывал из вод морских роковой португалец Мигуэль, чтобы преследовать и терзать Никитина даже в России. В фильме злоключения Никитина — не следствие подлости придуманного злодея, а результат реальных трудностей героического хождения за три моря.

В сценарии Никитин чинил в деревне плотину, нарочито демонстрируя тезис о «помощи простому народу». И, наконец, он мелодраматически мчался в дождь из дома Чампы, узнав о ее свадьбе. В фильме он уходит потому, что кончились дожди. Уходит в такое улыбающееся—и такое грустное для него—утро. Это проще и глубже...

Многие эпизоды в сценарии были только намечены, в фильме же они разрослись в поэтические новеллы.

Может быть, не стоило бы об этом говорить. Но обычно мы виним в недостатках фильма прежде всего сценаристов. Так почему бы не сказать о том, что в этом случае недостатки сценария не перешли в картину, о том, что авторы еще и еще раз возвращались к сценарию, стремясь сделать «Хождение за три моря» настоящим художественным произведением.

А. Аббас и М. Смирнова выразили в сценарии главное — чувство взаимной любви и дружбы двух наших великих народов. Это чувство убедительно и ярко выражено в фильме.

С этого и хочется начать разговор о «Хождении за три моря».

Выход на экран фильма «Хождение за три моря» и его индийского варианта «Пардеси» («Чужестранец») знаменует собой упрочение культурных связей и, в конечном счете, укрепление сердечной дружбы между Индией и Советским Союзом.

Однако, кроме этого, фильм «Хождение за три моря» — произведение большое, интересное, что позволяет и о его художественном уровне говорить без скидок. Хорошо потрудился большой коллектив киноработников во главе с режиссерами В. Прониным и А. Аббасом. И в первую очередь это относится к актерам.

Образ Никитина — это, на наш взгляд, одно из лучших достижений Олега Стриженова. Есть выражение—«актер живет на экране». В применении к Стриженову оно получает свой точный смысл. Нет, это не наш молодой современник Олег Стриженов, играющий Афанасия Никитина, — это именно сам Афанасий, пришедший к нам из глубины веков, с его чистой наивностью, с его купеческой хитрецой, с его широким великодушием и благородством. Глядя на него, мы знаем, что он может сделать через минуту и через год. Трудная роль сыграна блестяще. Это поистине высокое перевоплощение!

В роли Чампы снова очаровала зрителей наша любимица Наргис. И не только внешним рисунком роли. Вспомните, как Чампа рассказывает

«Хождение за три моря». Сценарий Ахмада Аббаса и Марии Смирновой. Постановка Василия Пронина, Ахмада Аббаса. Операторы В. Николаев, Римчандра Сингх, Е. Андриканис. Композиторы Борис Чайковский, Амиль Бисвас. Звукооператоры В. Попов, Б. Бхаруча. Режиссеры Д. Вятич-Бережных, Б. Гарга. Производство киностудий «Мосфильм» и «Найя Сансар».

«ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ»

подругам о чужестранце — эпизод этот, пожалуй, один из лучших вообще среди работ Наргис. Чампа представляет рассказ в лицах, чтобы сделать его достовернее, — и как это трогательно, как психологически правдиво!

Сакарам. Его играет Балрадж Сахни, известный советскому кинозрителю по суровому, реалистическому фильму Бимала Роя «Два бигха земли». В роли Сакарама дарование его обернулось к нам новыми, ранее неизвестными сторонами. Сакарам — верный, душевный друг Афанасия. Это олицетворенная мудрость Индии. Сакарам говорит с Афанасием о жизни, о братстве людей, о смерти и вечности. Эти мысли не абстрагированы и не «осовременены» в дурном понимании этого слова. Его слова о братстве простых людей — это слова человека древности, незнакомого с понятием классовой борьбы, но умного, справедливого и верно видящего жизнь.

И ведь что хорошо — эти диалоги Сакарам и Афанасий ведут открыто, не прячась за «подтекст», часто они длинны, но не мешают действию. Нет, по-настоящему умное слово никогда и ничему не помешает!

Слаженно и увлеченно играют и другие актеры в фильме. И верится, что эта увлеченность — в первую очередь увлеченность благородными идеями фильма, без которой нельзя создать настоящий художественный образ.

Что касается операторов, они оказались на высоте задачи. В не меньшей мере, чем сюжет, привлекают наше внимание зримые образы Индии. Хочется смотреть еще и еще, любоваться этой замечательной страной. Один из лучших кусков фильма — эпизод дождей. Трудно описать их, трудно передать их тонкую, трепещущую поэзию — это нужно только видеть.

Думается, что режиссеры фильма могли бы найти стиль исторического киноповествования более точно. Их стиль порой холоден. Многие сцены напоминают подобные же эпизоды из старых экзотических лент, а в таком фильме, как «Хождение за три моря», это огорчает. Может быть, здесь сказалась относительная неосвоенность широкого экрана, который еще нередко нивелирует почерк режиссера.

Много в фильме прекрасных индийских мелодий, песен, танцев. Но с сожалением приходится отметить, что кое-где их неоправданно много. Неизве-

«ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ»

стно, чем закончится спор между индийскими кинокритиками и индийскими кинорежиссерами. Первые утверждают, что вставные, не имеющие прямого отношения к сюжету, музыкальные номера в индийском фильме излишни так же, как и во всяком другом. Вторые, ссылаясь на привычки зрителя, заполняют фильмы этими вставными номерами. Однако мы на стороне первых.

Что, например, происходит в конце «Хождения за три моря»? Станцевала свой огненный, захватывающий танец Лакшми — Падмини. Через несколько минут Чампа — Наргис поет нежную и грустную колыбельную сыну. Все это хорошо. Но тут же запевает свою песню Сакарам, собирая деньги для Никитина. И сразу же начинается хоровая песня — друзья провожают Никитина. Эта песня уже не воспринимается так, как хотелось бы, — фильм перегружен музыкой, а, кроме того, сама песня слишком длинна.

В сценарии эпизод прощания был решен строже и глубже — без многолюдия, без излишне ярких одежд. Мы, конечно, понимаем замысел режиссеров и дружески улыбаемся индийским артистам, трогательно поющим «до свиданья», — однако замысел остался замыслом, апофеоза из этой песни не вышло. И обязательно ли нужен здесь такой явно театральный номер?

И вслед за этим возникает другой, более серьезный вопрос — об отношениях Никитина с простыми людьми Индии. Разумеется, изъятое из фильма участие его в постройке плотины было надуманным мотивом, однако вопрос этот нужно было решать — и решать, на наш взгляд, не только на традиционном любовном мотиве.

В книге Афанасия Никитина много интересных и глубоких замечаний о жизни простых людей Индии. В фильме же она в основном проходит за экраном. Поэтому не до конца мотивированным кажется разговор Афанасия с визирем Махмудом Гаваном о том, что в Индии простому человеку живется так же плохо, как и на Руси. Это — тезис, не подтвержденный в картине живыми образами.

Кстати, о самой Руси: что тогдашнего русского увидит в фильме зритель, особенно индийский зритель? Мрачноватые купеческие хоромы, русские пейзажи да фантастическую езду на тройке с Чампой — грезу Никитина, прекрасно снятую, но именно — грезу, а не жизнь.

...Фильм поет о дружбе. Эта дружба, забрезжившая в легендарные времена, сияет сегодня могучим животворным огнем. И наш зритель, человек пятидесятых годов двадцатого века, понимает, что́ полюбил Никитин в этой далекой стране. Видя счастливую улыбку Афанасия Никитина, зритель знает: она обращена к народу, к простым людям Индии.

Да, этот фильм — реальное завоевание на пути международного культурного сотрудничества.

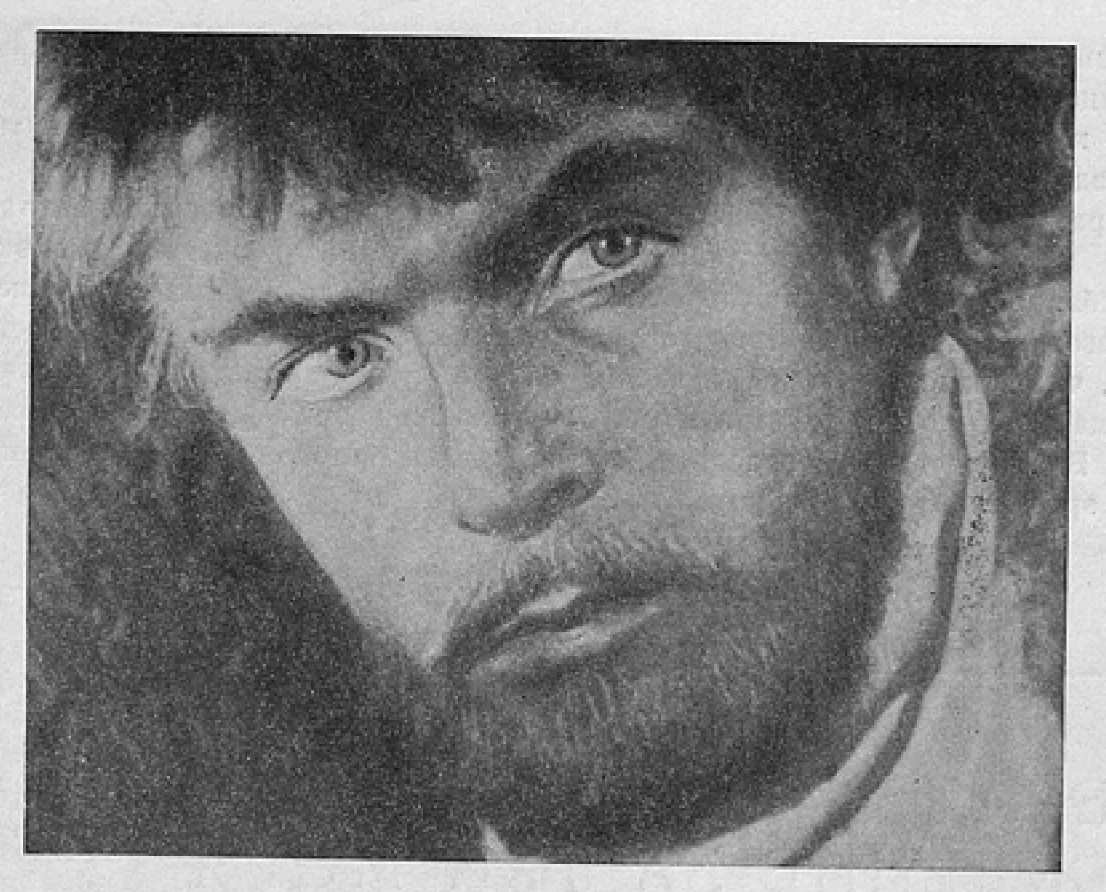
В фильме есть художественные просчеты. Но талантливый индийско-советский творческий коллектив сделал главное — он внес свой вклад в укрепление благородной дружбы двух народов. Мы, советские зрители, словно сами совершили хождение за три моря. Мы увидели воочию древнюю Индию, увидели прошлое страны, столь дорогой нашему сердцу.

ИНДИЙСКАЯ ПЕЧАТЬ О ФИЛЬМЕ „ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ“

Фильм «Хождение за три моря», вышедший на экраны Индии под названием «Чужестранец», встретил горячий прием у зрителей и вызвал широкие отклики прессы.

Индийские газеты и журналы напечатали много статей, рецензий, писем читателей, высказываний работников искусств и политических деятелей об этом фильме. Индийская пресса — как специальная, так и общая, — в целом высоко оценивая первый индийско-советский фильм, подчеркивает, что он оправдал возлагав-

«ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ»



«ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ»

шиеся на него надежды и ожидания, что советские и индийские деятели кино, имеющие столь различные традиции, успешно соединили свои усилия и что в результате получилось художественное произведение, отмеченное единством мысли и ви́дения материала.

В ряде статей отмечается значение фильма в деле укрепления дружбы между двумя великими народами.

Газета «Таймс оф Индия» поместила статью, детально разбирающую идейные и художественные качества фильма. Большим достоинством фильма, считает газета, является «отсутствие тисков условного киносюжета... ...Изобразительно этот фильм — отдых для усталых глаз. Каждый кадр, как старый шедевр, исполнен красоты, от которой захватывает дыхание».

Высокая оценка картине дана в газете «Санди стандарт»: «...как ни проста она по сюжету, — это глубоко трогательная и согретая сердечным теплом человеческая история, сделанная с блестящим мастерством. Постановка заслуживает всяческих похвал. Это беспримерный и удачный опыт в международном кинопроизводстве, который соединил работников культуры двух разных стран, чтобы помочь показать красоту жизни и любви двум народам, разделенным сушей и морем. Прочувствованное и тонкое изображение человеческого единства— вот суть этого фильма, и в этом отношении он достиг замечательного и завидного успеха».

Газета «Хиндустан таймс уикли» считает, что «с фильма «Пардеси» (индийское название фильма) начинается новое направление в средствах выражения в индийском кино».

Кинематографическая газета «Скрин» подчеркивает высокую человечность фильма: «На событиях и персонажах фильма лежит отпечаток гуманизма. Это простые события и люди... Но фильм показывает нам, как можно открыть в них новую цель и значение, чтобы показать красоту гостеприимства, доброжелательности и взаимопонимания между людьми, независимо от того, к какой национальности они принадлежат».

«ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ»

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

Растут и ширятся международные связи советских кинематографистов. Особое значение в развитии этих связей приобретают совместные постановки наших киностудий с киностудиями зарубежных стран. В текущем году будет осуществлено более двадцати таких постановок.

●

На студии «Мосфильм» ведется подготовка к постановке совместного советско-китайского цветного художественного фильма «Ветер с Востока».

Режиссер Е. Дзиган и писатель В. Кожевников в течение четырех месяцев изучали в Китае материал и работали над сценарием фильма совместно с китайскими товарищами Лин Шанем и Ган Сюэвеем. Это будет фильм о дружбе народов СССР и Китая, о великих социалистических преобразованиях, проводимых в Китае под руководством Коммунистической партии, о братской помощи, которую оказывают китайскому народу в этом строительстве советские люди. Сюжет основывается на материале, взятом из подлинной действительности современного Китая.

Несколько раз наводнения в результате разлива реки Сунгари причиняли огромные бедствия. Город Харбин, крестьянские селения и поля затоплялись водой. Стихийные бедствия приносили местным жителям разорение, влекли за собой многочисленные жертвы.

Наводнение прошлого года намного превзошло предыдущие. Но на пути водяной стихии встала несокрушимая воля людей нового Китая. Ценой огромных усилий, благодаря непоколебимому мужеству и самоотверженности народа, благодаря замечательной организаторской работе партии стихия была обуздана. Строящаяся гидростанция, заводы, фабрики, рабочие поселки, крестьянские селения, Харбин были спасены. Воздвигнутые народом земляные дамбы остановили воду и укротили реку. Днем и ночью в течение значительного периода времени шла борьба с разбушевавшейся стихией, и воля, героизм, мужество, социалистическое сознание людей одержали победу.

Команды восьми кораблей советского Амурского пароходства пришли на помощь китайским братьям, проявив подлинное мужество. Они спасали людей, доставляли материалы в самые опасные места. По словам одного из командиров советских кораблей, за сорок лет его работы на флоте он впервые вел свой корабль не по фарватеру, а прямо по затопленным полям, ориентируясь по торчавшим из воды стеблям гаоляна.

Среди героев фильма — китайские рабочие, советские специалисты, бойцы Народно-освободительной армии, люди старшего поколения, в том числе китайские бойцы — участники Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны в России, а также представители нового поколения китайской и советской молодежи.

Китайские кинематографисты товарищи Лин Шань и Ган Сюэ-вей вместе с Е. Дзиганом и В. Кожевниковым завершают работу над окончательным вариантом сценария. Съемки фильма будут происходить в Китае и в СССР, где, в частности, будет сниматься эпизод беседы Владимира Ильича Ленина с китайским революционным бойцом, происходившей в 1919 году в Кремле.

●

Осенью прошлого года из Алма-Аты отправилась киноэкспедиция для съемок фильма под условным названием «Алма-Ата—Ланьчжоу», создаваемого Московской студией научно-популярных фильмов в содружестве с Шанхайской студией.

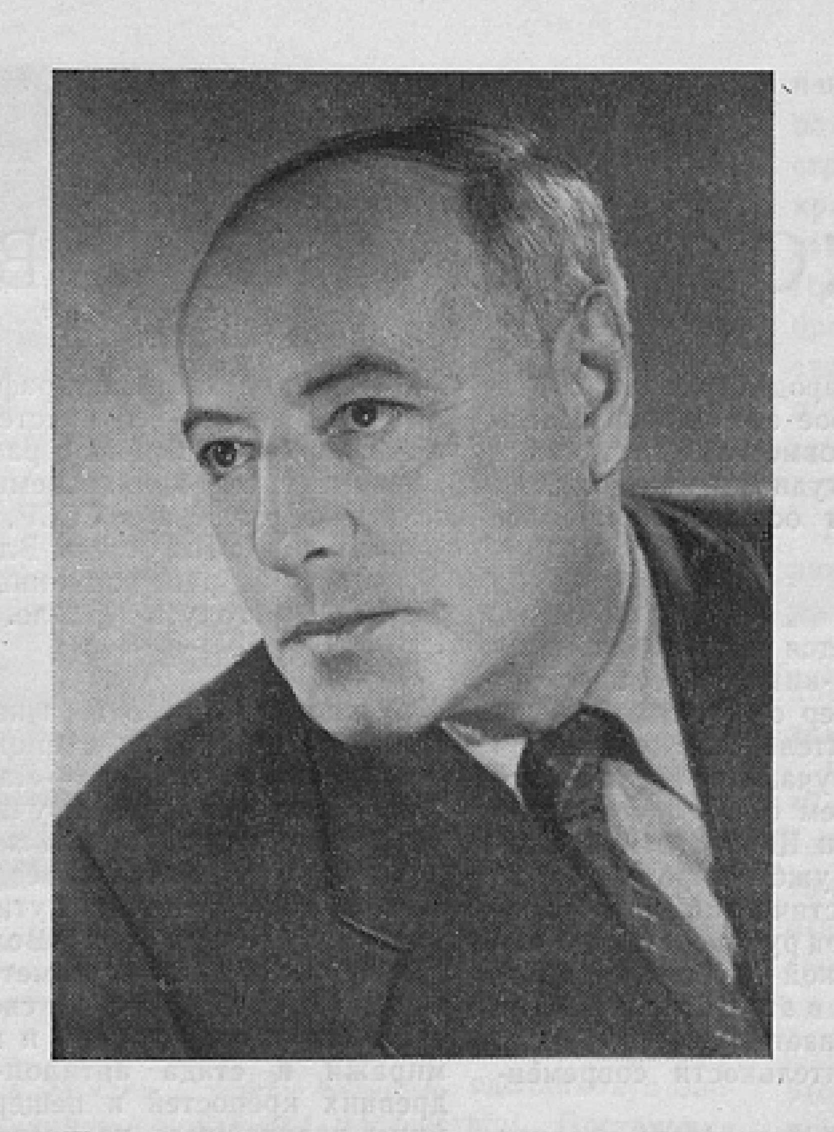
На трех автомобилях-вездеходах экспедиция прошла по тому древнему пути, который был известен античному Риму, как «Великий шелковый путь». Примерно 13 тысяч километров проделала эта киноэкспедиция за 106 дней своего путешествия.

Необозримые пустыни и могучие горные хребты, миражи и стада антилоп-джейранов, развалины древних крепостей и пещерные храмы, сокровищницы древнейшего искусства, новые города и госхозы, нефтяные разработки и заводы, поля и сады, водохранилища и каналы, превращающие пустыни в поистине цветущий сад, — все это было снято экспедицией на пути от Алма-Аты до столицы провинции Ганьсу — города Ланьчжоу.

В древние времена это был единственный, очень трудный, но заманчивый путь из Китая на Запад. Когда-то полет фантазии Жюля Верна проложил по этому пути железнодорожную магистраль, о необходимости ее писал наш ученый В. А. Обручев, о ней мечтал великий китайский революционный деятель Сунь Ят-сен. Теперь могучие братские народы-соседи заложили основу этой трансазиатской железнодорожной магистрали. От города Ланьчжоу новая железнодорожная магистраль протянулась на Запад на вторую тысячу километров, двигаясь на сближение с советским участком этого пути, достигшим государственной границы.

Режиссер-постановщик фильма В. Шнейдеров рассказывает:

— Нашу экспедицию нельзя назвать очень легкой. Но мы были оснащены великолепной техникой, у нас было все для того, чтобы не спасовать перед песчаной бурей и бездорожьем, перед морозом и безводьем. С нами всегда шел необходимый запас продовольствия, воды и горючего. Наши отдельные «вылазки» превышали расстояние в тысячу километров. Коллектив состоял из людей разного возраста, но все были хорошими профессионалами и показали себя настоящими кинопутешественниками. Проявлено около 20 тысяч метров отснятого материала. Вместе с режиссером Чин Дженом, оператором Цзен Веем и переводчиком Юй Ю-минем—нашими дорогими друзьями — мы продолжаем работу, готовя фильм к выпуску.



Л. Арнштам

КАРЛ ЛИБКНЕХТ

«Неутомимый борец за идеалы пролетариата», «лучший представитель интернационализма» — так называл Карла Либкнехта Владимир Ильич Ленин. Имя Либкнехта — одно из самых славных имен в истории не только германского, но и международного рабочего движения.

Художественное воплощение героического образа Либкнехта — благороднейшая задача. Она имеет особую актуальность теперь, когда прогрессивные силы германского народа, создавшие на востоке Германии свое демократическое, миролюбивое государство — Германскую Демократическую Республику, ведут ожесточенную борьбу против реакции и милитаризма, возродившихся вновь на западе страны.

Сценарий Л. Арнштама о Карле Либкнехте был написан еще в 1939 году. Думается, что этот сценарий (публикуемый редакцией журнала «Искусство кино» в ряду произведений кинодраматургии, не получивших по тем или иным причинам воплощения на экране, но имеющих самостоятельное художественное значение) заслуживает внимания читателей.

Он является одной из первых попыток рассказать в литературно-драматической форме о деятельности Либкнехта в годы первой мировой войны.

Конечно, автор не отразил с абсолютной полнотой всю замечательную деятельность Либкнехта и его соратников. В этом смысле сценарий является лишь одним из этапов художественной разработки большой и увлекательной темы. Нет сомнений, что о Либкнехте будет написано еще много художественных произведений как в Германии, так и в других странах. Известно, что в настоящее время группа кинематографистов ГДР работает над сценарием и фильмом о К. Либкнехте. Мы уверены, что немецкие товарищи, вооруженные новейшими историческими материалами, сделают большой шаг вперед в рассказе о Либ-

кнехте и его друзьях, в глубоком раскрытии исторических обстоятельств битвы Либкнехта за мир.

Предлагаемый вниманию читателей сценарий Л. Арнштама — не документальный очерк, не летопись событий, а художественное произведение, которое на основе реальных фактов истории воссоздает образ борца-революционера, вождя германского пролетариата, предтечи светлого социалистического будущего германского народа. Поэтому в сценарии во многих случаях действительность дополняется художественным вымыслом.

Так, например, сцена в рейхстаге, где дается выступление Либкнехта против военных кредитов на разбойничью войну, развязанную германским милитаризмом, является не воспроизведением какого-либо одного определенного эпизода или одного определенного выступления Либкнехта, а обобщением ряда подобных эпизодов, как бы синтезом многих выступлений Карла Либкнехта в рейхстаге против империалистической войны.

Автор сценария прибегает также к художественному домыслу при описании пребывания Либкнехта на фронте. Но и здесь этот домысел вполне оправдан. Карл Либкнехт был антимилитаристом отнюдь не только на словах, но и на деле. Под страхом тягчайших наказаний он отказывался служить целям германского милитаризма и участвовать в его преступлениях. «Против нас выпущены все силы ада,— писал он своему сыну.— Все грохочет и гремит. А я не буду стрелять». В эпизодах на фронте рисуется героическая повседневная борьба Либкнехта против империалистической войны.

В начале 1919 года Карл Либкнехт и Роза Люксембург скрывались в семье адвоката Маркуссона. Здесь они и были арестованы 15 января 1919 года. Автор перенес сцену ареста в квартиру Августа Штепфеля, в среду рабочих, с которыми так тесно связан был всю свою жизнь Карл Либкнехт и за счастье которых он боролся.

Карл Либкнехт — великий революционер, неукротимый и бесстрашный борец за мир, подлинный пролетарский интернационалист. В первые дни Советской власти он писал жене: «Я хотел бы прийти на помощь русской революции и отдать им тысячу своих жизней, если бы они у меня были». Память о Карле Либкнехте дорога германскому народу, дорога советским людям, свято хранящим революционные традиции мирового пролетарского движения, дорога всему прогрессивному человечеству.

Д. МЕЛЬНИКОВ,
кандидат исторических наук

ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ ГОД... ПЯТЫЙ МЕСЯЦ ВОЙНЫ... БЕРЛИН

Музыка и гулкий грохот барабанов сотрясали вечернюю тьму. Во тьме тонули серые очертания домов, обступивших площадь, черные ветви деревьев.

Над площадью царила высеченная из дерева и грубая, как война, статуя фельдмаршала Гинденбурга. Деревянные сапоги попирали деревянный помост. Деревянная шинель прикрывала деревянные плечи где-то на высоте многоэтажного дома. Еще выше тонул во тьме деревянный квадрат головы. Пожарная лестница вытянулась вдоль статуи. Высоко на лестнице повис юнец в корпорантской шапочке, лихо сдвинутой на затылок.

Неяркий свет фонаря чуть озарял деревянное безобразие бога войны, краснел на меди оркестра, скользил по груде военных трофеев, сваленных у помоста, неровным светом заливал помост.

Котелки, поднятые воротники, дамские шляпки колыхались в пятнах света.

Толстяк в котелке, надвинутом на лоб, с лицом, багровым от натуги, продавал войну:

— Дорогие господа и дорогие дамы!— бросал он в толпу с пафосом зазывалы дешевого балагана.— Какой прекрасный пример! Арно Бауэр, коммерсант... заплатил за свой гвоздь двести марок! Двести марок на военные нужды!

Барабаны ответили грохотом, толпа на площади — одобрительным рычаньем.

Арно Бауэр, сняв цилиндр, склонил лысину, юнец на лестнице одним ударом молотка вогнал железный гвоздь в деревянную грудь фельдмаршала.

— Что такое гвоздь?! Гвоздь — это простой кусочек железа, господа и дамы! Снаряды, рвущие тело противника, это тоже железо... Пушки, посылающие снаряды, железо!.. Наш кайзер — железный кайзер! Ваши деньги с лихвою окупятся, господа! Каждый железный гвоздь, вбитый вами в благородную грудь нашего фельдмаршала, приближает час славы, час победы! Следующий! Эрвин Нольц!.. Чиновник! Платит за свой гвоздь сто марок! Сто марок на военные нужды!

Барабаны грохотали... Юнец поднял молоток.

Темный автомобиль въехал на площадь. Толпа немного подалась, уступая ему дорогу. Шофер затормозил, и в открытой карете автомобиля встали трое: Эберт, Шейдеман, Носке. Их узнавали, их разглядывали с любопытством, перешептывались. А они молча глядели на светлое пятно помоста. Эберт зябко уткнул тяжелый подбородок в воротник, Шейдеман, прислушиваясь к тому, что говорили в толпе, подкручивал свой красивый завитой ус. Громадный Носке с головой, глубоко вжатой в плечи, поворачивал круглые стекла очков во все стороны.

— Господа и дамы! — кричал человек с помоста.— Только что получены известия... Новая ветвь в венке победы! Двести шестнадцатый полк штурмом взял Менгелааре!.. Штыки и приклады работали на славу!.. Наши герои с песнями штурмовали огнедышащие позиции!.. Слава пехоте! Слава артиллерии, молотящей врага! Слава героям!

Музыка гремела над площадью.

— Да... — Эберт задумчиво покачал головой.— Я хотел бы увидеть немца, который, слыша все это, посмеет в чем-нибудь упрекнуть нас!

— Ну, — пожал плечами Носке,— его бы просто разорвали в клочья...

Певучие гудки автомобиля прорезали шум площади.

Продавец войны, тараща глаза, тянул руки по швам, молоток в руке юнца, занесенный над гвоздем, повис в воздухе. Все на секунду смолкло, застыло.

— Кайзер!— тихонько воскликнул Шейдеман.— Как это неловко, что мы оказались здесь...

«Дейчланд, дейчланд юбер аллес»,— пронзительно пели гудки. Такие гудки были присвоены в Германской империи только одной машине — машине кайзера. Она ворвалась на площадь, прорезав тьму светом фар, черная, длинная, увитая гремящими спиралями труб.

Человеческое месиво молча рванулось к машине.

— Да здравствует кайзер!— захлебнулся криком продавец гвоздей.

— Хох!— ответила ему толпа.

Кайзер стоял в машине. Серебристая походная шинель плотно обтягивала его плечи; тяжелые глаза, не мигая, смотрели в темноту. На бронзовом лице щетинились плоские усы тигра.

Котелки, шляпы, палки, платочки мелькали в воздухе.

Эберт, Шейдеман, Носке склонили головы в достойном полупоклоне.

Глаза кайзера, обводя толпу, остановились на них. Кайзер что-то вспоминал.

— Бетман,— обратился он к канцлеру, сидящему в глубине машины,— эти люди мне чем-то знакомы... Кто они?

— Ваше величество, это депутаты рейхстага, социал-демократы: господин Носке, господин Эберт, господин Шейдеман...

— А,— произнес император.

— Они очень трогательно ведут себя, ваше величество... Завтра их партия будет единодушно голосовать за новые кредиты на войну.

— Ну что же, — сказал кайзер.— Этим они искупят хоть часть грехов, лежащих на их совести...

Приветствуя господ депутатов, кайзер слегка коснулся двумя пальцами левой руки (правая была сухая, мертвая, неподвижная) козырька каски.

У КАРЛА ЛИБКНЕХТА

— Нет, нет и еще раз нет, милый Франц! Завтра я голосую против кредитов на войну!.. Во что бы то ни стало, чем бы это мне ни грозило! — Либкнехт резко повернулся вместе с круглым вертящимся табуретом от рояля, у которого он сидел, рассеянно положив мягкие руки на клавиатуру.

Обычно добрые, очень близорукие глаза Карла сейчас неукротимо блестели за стеклами пенсне. Его добрый рот был упрямо сжат.

Война была за темными окнами, за глухими шторами. Здесь же углы комнаты тонули в теплом, спокойном полумраке. На рояле стояла ваза с зимними цикламенами, белыми и красными. Сквозь пестрый шелковый абажур падал на чайный стол мягкий свет. Стол, покрытый белой скатертью, был уставлен чашками, чайниками, бисквитами. Жена Карла, совсем еще молодая и стройная Соня Либкнехт, из желтого эмалированного чайника наливала чай Розе Люксембург.

Роза пребывала в глубокой задумчивости. Ее прекрасные лучистые глаза смотрели куда-то за пределы этой комнаты, этого дома.

Франц Меринг по-стариковски устроился в древнем отцовском кресле. Он яростно дергал шнурок от пенсне, запутавшийся в его длинной седой бороде.

За большими стеклянными дверями, в комнате мальчиков, сыновей Карла от первого брака, старший, четырнадцатилетний Гельми готовил уроки, двенадцатилетний Роберт рисовал натюрморт: яблоко, чашку, синий кувшин. Маленькая Верочка сидела на парте рядом с Робертом и, старательно подражая брату, марала бумагу цветными карандашами. Дети прислушивались к отцовскому голосу и, когда отец говорил особенно громко, переглядывались.

— К черту нерешительность! К черту сомнения!— воскликнул Карл.

— Но Карл...— сказал Меринг.— Мне просто страшно за тебя, мальчик! Ты же будешь совсем одинок!

— Пусть так! — Либкнехт упрямо тряхнул головой, повернулся к роялю, бросил руки на клавиши.

Будем петь среди громов,
Страх и скорбь забудем,—

задорно запел он.

— Карл, перестань!.. Перестань... Ты меня злишь! — Меринг стучал кулаком по ручке кресла.

— Дорогой друг,— повернулся к старику Карл,— я не могу поступить иначе! Мир должен узнать, что в Германии есть еще чудаки, для которых верность Интер-

националу кое-что значит! Я буду одинок?! Ничего... Это не надолго! Ну же, ну, старый друг, я обращаюсь к вашему вечно юному сердцу!

— Ах, Карл!..

Карл повернулся к роялю.

Если в мире нет богов,
Мы богами будем!..—

дразнил он Меринга.

— Карл, перестань!.. Перестань!

Будем петь среди громов...—

не унимался Карл.

— Слушай, Карл!— серьезно сказал Меринг.— Все мы чтим память твоего отца, нашего дорогого Вильгельма.

Карл резко оторвал руки от клавиатуры.

Меринг поднял руку, торжественно потряс ею в воздухе.

— Вот! — ткнул он пальцем в стену.

Со стены благосклонно глядел из тяжелой рамы отец Карла Вильгельм Либкнехт. Мать Карла — Наталия Либкнехт—улыбалась под стеклом рядом с мужем.

— Пятьдесят лет назад... Я был тогда еще совсем молод... Твой отец Вильгельм основал нашу старую партию! Роза! Что же вы молчите? Скажите ему... Ведь это же разрыв, разрыв со старой партией!

Но Роза молчала. Глубокая морщина прорезала ее чистый высокий лоб.

Карл вскочил с табурета. Он прошелся по комнате, остановился у портрета отца.

— Нет для меня на свете...— сказал он, глядя на портрет,— ничего более священного, чем память моего отца... Дорогой отец!.. Но, Франц... Когда отец сворачивал с прямой дороги, когда его шаг становился неуверенным, а это случалось и с ним, Маркс, в честь которого я назван Карлом, брал моего отца за руку и выводил опять на дорогу, прямую как стрела. Ох, как он бывал жесток и к отцу и к партии, когда она изменяла долгу Интернационала!.. Может быть, и сейчас он сказал бы: «Рвите с партией, изменившей своему долгу! Поступайте так, как поступил Ленин и русские, создавшие свою партию!» А, Роза?

Роза подняла голову.

— Зачем возвращаться к этому, Карл? — сказала она.— Разве в России была партия, подобная нашей? Полвека! Почти полвека борьбы, достижений, ошибок. Немецкий рабочий, так привыкший к железному единству ее рядов...

— Слушай, слушай, Карл,— теребил бороду Меринг.

— Но, Франц, я же...— начал Карл.

— И порвать с ней...— говорила Роза,— только потому, что несколько мерзавцев изменили своему долгу?! Нет, нет...

— Ну хорошо, хорошо, — перебил ее Карл,— не буду... Больше не буду! Роза, Франц, я ведь не собираюсь рвать со старой партией... Старушка еще послужит нашему делу и, как знать, может быть, я, именно я, поддержу ее репутацию. Ведь об этом-то и идет сейчас речь. И потом...— Карл вдруг по-мальчишески прищелкнул пальцами, глаза его загорелись веселым блеском.— Ах, разве это плохо?! Нет, вы только представьте себе физиономии наших генералов. Ведь я же испорчу им всю музыку, которую они как хорошо сладили... Честное слово, Эберта хватит удар!.. Филипп совершенно потеряет аппетит, он даже не захочет прикоснуться к своему любимому вишневому пирогу!..

А Носке? Носке будет рычать и лаять, как ослепший бульдог. Нет, это прекрасно! Вы только вообразите, как они запрыгают!

— Карл, ты неисправимый мальчишка! — махнул Меринг рукой, но и его разбирал смех. Мелкие морщинки собрались у его глаз. Он не выдержал и прыснул себе в бороду.

— Ага! Ну вот вы и смеетесь! — тормошил Карл старика.

Меринг отмахивался.

— Перестань, Карл... Перестань!

Неожиданно в уют этой комнаты вкрался далекий и тяжелый грохот. Все смолкли. Роза встала, тихонько прошла к окну, отдернула тяжелую штору. Война ворвалась в комнату, близкая и ощутимая. Стекла дрожали от гула тяжелой артиллерии, бесконечной вереницей грохочущей по асфальту. Короткие команды и цокот конских копыт доносились с улицы.

Синий кувшин, который рисовал Роберт, дрожал на столе. Гельми встал, размашистым мальчишьим шагом заходил по комнате. Он подошел к Верочке, склонился над ней. Верочка старательно кончала рисунок. На земле лежали поверженные люди. Красным карандашом была нарисована кровь вокруг них, огонь взрыва.

— Что это? — строго спросил Гельми.

— Это наш герой убивает казаков, — доверчиво протянула Верочка рисунок брату.

— Фуй, какая гадость! — буркнул Гельми, и, скомкав рисунок, отбросил его в сторону.

Верочка ничего не понимала, но ей хотелось плакать. Она засопела носом.

— Гельми!...— укоризненно покачал головой Роберт.

— Ах, Бобби...— Гельми и снова зашагал по комнате.

— Не реви!— сказал Роберт. — Я тебе нарисую другую картинку.

Грохот сотрясал стекла. Роза стояла у окна, прильнув лбом к темному стеклу.

— Десять тысяч орудий,— вдруг тихонько сказала она, — миллион патронов... сто тысяч снарядов... миллион раненых и убитых... Продаем, покупаем... Покупаем, продаем... Гранаты, вертящиеся скамейки, патронташи... только для солдат... Протезы на разные цены. Посредничество по женитьбе с женами убитых... все для солдат! — скрытая страсть клокотала в голосе Розы. Она говорила все это как бы пушкам, грохочущим внизу. Но вот она отвернулась от окна, оглядела притихших друзей. Что-то орлиное было в ее откинутой назад голове.— О, какая прибыль расцветает на полях, удобренных мертвыми костями! — Роза провела рукой по лбу, как бы отгоняя видения, вызванные ею. Поправила гребенку в волосах.— Карл прав!— спокойно сказала она. — Он не должен больше молчать!

Карл хотел что-то сказать, он двинулся к Розе, но она остановила его жестом руки.

— Погодите, Карл... Сонечка, дорогая,— с материнской нежностью обратилась она к Софье Либкнехт.— Мне хочется сказать теперь вам несколько слов... простых женских слов... Вы все молчите... молчите. Сонечка, вы так еще недавно с Карлом, так недавно стали вы матерью его детям... Ваше счастье было таким коротким!.. Понимаете ли, чем грозит вам то, что собирается сделать Карл?.. Ваша жизнь изменится... Совсем, совсем изменится...

Роза подошла к Софье, обняла ее за плечи.

— Сонечка!— сказала она. — Мне бы хотелось услышать вас!..

Софья взяла в свои руки руку Розы.

— Знаете, Роза, три года назад я точно знала, на что иду...

На минуту все затихли.

— Сонечка, милая! — сказал Карл.

Он оглядел комнату, рояль, цветы на рояле, склонился над цветами, осторожно, чтобы не смять стебли, выдернул из вазы два цветка, красный и белый, и направился к женщинам. Всегда немного нескладный в своем чуть длинноватом пиджаке, сейчас он казался даже изящным. Какая-то прирожденная грация, грация чистого сердца была в том, как он склонился к Софье, в том, как протянул ей цветок.

— За то, что ты у меня такая умница, Сонечка, — сказал он, за шутливостью жеста пряча свою растроганность.

Софья взяла цветок, деловито приколола его булавкой к груди.

— Роза,— шутливо поклонился Карл,— вы, как всегда, бесподобны... Примите от меня этот дар.— Он протянул ей белый цветок.— В знак вечной дружбы.

Меринг любовался Карлом.

— Карл, — сказал он. — Ты — прирожденный кавалер!

Роза улыбалась. Она отвесила Карлу церемонный поклон, засунула стебель цветка себе в волосы.

— Итак, Франц, — сказал Карл, — к черту сомнения!

— Не знаю... не знаю, Карл... может быть...— вздохнул Меринг. — Но, Карл, я просто боюсь за тебя.

— Ничего, ничего, старый друг. Пусть нам будет девизом: всегда вперед! — Карл пошел к роялю.— Всегда по прямому пути! Легкому или тяжелому — это уж как суждено судьбой!..

Карл играл два такта вступления к песне Шуберта «Бодрость». Легко начал он песню:

Если снег в лицо метет...

— Ну же, ну! Франц! Роза!

Верочка уткнулась подбородком в плечо Бобби. Через плечо брата глядела она на его рисунок. Бобби создавал на бумаге ослепительный мир. Зеленые холмы, пестрые цветы, желтые поля, голубое небо. «Солнце» — подписал для ясности Бобби под круглым красным шаром.

— Птицы! — указал он Верочке на черные запятые, бороздящие голубизну неба.

Будем петь среди громов,
Страх и скорбь забудем!

БОЛЬШОЙ ДЕНЬ В РЕЙХСТАГЕ

Четыреста депутатов, четыреста представителей нации заняли свои места. Седобородый председатель поднялся со своего кресла, журналисты, секретари, стенографы взялись за карандаши, машина парламента заработала.

— Господа депутаты! — начал председатель и обвел глазами зал.

Семь секторов депутатских мест, похожие на семь растопыренных пальцев громадной руки, подымались от президиума вверх единым амфитеатром партий, лысин, бород, шевелюр, тугих воротников, темных галстуков.

Справа налево: обладатели громких титулов, родовых поместий, суховатые и подтянутые хозяева старой Германии, пруссаки, круглоголовые швабы, квадратные баварцы, помещики, богатеющие на поставках, католические попы с выбритыми на темени тонзурами, директора и члены правлений крупнейших предприятий, международные поставщики стали и железа для войны.

Два левых сектора амфитеатра заполнили социал-демократы. Сто десять представителей социал-демократии! Профессорские бородки, очки, пенсне... Адвокаты, литераторы, выходцы из рабочих, изменившие своему классу, партийные чиновники, обладатели знаменитых имен, маленький Каутский, похожий на мудрого гнома, Эберт, аккуратный Эдди Бернштейн, громадный детина Носке. Государственные социал-демократы!

Трибуны для публики, расположенные на верхних галереях, были сегодня также заполнены. Спекулянты военного времени, отозванные с фронта, как «незаменимые», отставные генералы, интересующиеся политикой, окопавшиеся в тылу юнцы, дамы, подруги депутатов — нечисть тыла!

В императорской ложе скучал какой-то провинциальный принц.

— Господа депутаты! — поднял голос председатель, и привычная дрожь сжала его горло. — Верховный вождь нашей армии, наш обожаемый монарх, наш кайзер, вчера покинувший свой осиротевший Берлин, сегодня благополучно прибыл к действующей армии, где встретился с их высочеством кронпринцем! От имени президиума я предлагаю послать приветственную телеграмму его величеству и их высочеству.

— Гимн!— произнес чей-то голос с галереи для публики.

Напряженный как струна, готовая лопнуть, встал со своего места офицер в форме генерального штаба. Его неподвижные голубые глаза смотрели в пространство, редкие усики чуть дрожали от напряжения, левая рука, покоящаяся в черной повязке, как бы свидетельствовала о том, что железный солдатский крест, прикрепленный слева к груди, был получен недаром.

— Гимн!— повторил офицер.

Зал встал как по команде.

Deutschland, Deutshland über alles,
über alles in der Welt,—

рявкнул зал.

Распахнулась дверь, и в зал вошел Либкнехт.

Deutsche Frauen, deutsche Treue,
Deutscher Wein und deutscher Sang,—

пел зал.

Рассеянно оглядываясь поверх пенсне, Либкнехт шел торопливой походкой по красному ковру прохода. Локтем он прижимал незастегнутый портфель к правому боку. Пробираясь на свое место, он задел портфелем за пюпитр соседа. Книги, бесчисленное количество мелких записок посыпались из портфеля. Либкнехт стал сгребать бумажки, он запихивал их в портфель. Шейдеман, присев на корточки, помогал ему.

— Ах,— сказал Либкнехт,— кажется, я опять опоздал.

— А мы уже вообразили, будто ты болен,— любезно заметил Шейдеман.

Deutschland, Deutschland über alles,
über alles in der Welt,—

торжественно отгремел гимн, и депутаты с грохотом опустились на свои места.

— Слово для декларации имеет его превосходительство рейхсканцлер господин Бетман-Гольвег,— сказал председатель и опустился в кресло.

Бетман провел рукой по седым волосам, зачесанным назад, поднял кверху седую бородку, темные брови делали его почти красивым.

— Милостивые государи! — мягко начал он.— Имперское правительство снова обращается к вам. Оно просит вас вотировать ему кредиты на военные нужды. Мне кажется, что в этом собрании нет необходимости изъяснять, к чему послужат суммы, испрашиваемые сегодня. И потому я буду краток.

Милостивые государи! Тяжкие заботы гнетут всех нас... Неисчислимы жертвы, приносимые на алтарь отечества! — Глаза Бетмана покрылись туманной поволокой, голос его стал тверже.— И все же, — сказал он,— ничто не поколеблет нашей железной решимости. Тени павших героев незримо присутствуют здесь. Они требуют победы, они требуют уничтожения врагов Германии. Немецкие сердца бьются в унисон. Милостивые государи! Имперское правительство уверено в вашем единодушии. Я сказал все, дело за вами!

Бетман опустился на свое место. Гул одобрения пронесся по залу.

Опять поднялся председатель.

— Господа депутаты, — произнес он, — мне нечего прибавить к сказанному его превосходительством господином рейхсканцлером. Исполним же свой долг, приступим к голосованию. Господа депутаты, голосующие за предоставление кредитов на военные нужды, благоволят подняться со своих мест.

Машина работала с поразительной точностью. Господа депутаты поднялись со своих мест точно так, как поднимаются примерные школьники, приветствуя вошедшего в класс строгого инспектора. Сходство с классом еще больше усугублялось треском одновременно откидываемых пюпитров.

Уверенный в непременном единодушии, председатель небрежно оглядывал зал. Царила торжественная тишина.

— Господа! Ура императору, народу и...— с дрожью в голосе начал председатель, но вдруг осекся. Рот его остался полуоткрытым, глаза с недоумением уставились в одну точку.

Что же увидел господин председатель? Он увидел Либкнехта.

Либкнехт спокойно сидел на своем месте, скрестив руки на груди.

Депутаты стояли навытяжку, они чувствовали себя солдатами государства, они готовились ответить своему председателю. Поэтому они не могли заметить, что где-то нарушена великолепная стройность их рядов. Но сейчас они стали оборачиваться туда, куда, не отрываясь, глядел их председатель. Шепот недоумения прошелестел над залом.

Шейдеман склонился к Либкнехту.

— Карл, в чем дело? — встревоженно прошептал он.

Либкнехт сидел.

— Господин Эберт! — сказал председатель куда-то в пространство.

Но Эберт уже покинул свое место, он быстро двигался по проходу. В зале рос гул недоумения, депутаты становились на цыпочки, вытягивали шеи, публика вставала с мест, свешивалась с галерей вниз.

Либкнехт сидел.

Носке, не сходя со своего места, сжимал огромные волосатые кулаки. Эберт, Шейдеман, господа социал-демократические депутаты столпились около Либкнехта.

Эберту казалось, что скандал, нависший в воздухе, можно еще чем-то предотвратить. Он шептал, оглядываясь по сторонам.

— Карл, я прошу... Мы просим... Встань же, Карл!.. Мы, наконец, требуем...

Шейдеман вторил ему:

— Карл, это же позор!.. Это невозможно!

Либкнехт сидел.

— Доктор Либкнехт,— сунул между Эбертом и Шейдеманом подобострастную мордочку какой-то член социал-демократической партии.— Это безумие... Одумайтесь!

— Наконец,— повысил голос Эберт,— ты обязан подчиниться дисциплине... Мы же решили голосовать «за»!..

Либкнехт молчал.

Шейдеман поглядел ему в лицо и вдруг переменил тактику. Он весело улыбнулся.

— Ну же, ну!— бодрым голосом сказал он и похлопал Либкнехта по плечу.— Вставай, дружище, вставай! — он потянул Либкнехта за рукав.

Либкнехт отмахнулся от Шейдемана, и такое спокойное презрение было в его взгляде, что тот мгновенно сник.

Гул в зале нарастал, он уже становился грозным.

— Что у него зад прирос, что ли? — наливался благородным негодованием какой-то тяжеломясый баварец.

— Пощекочите его, может быть, тогда он встанет! — немедленно поддержал господина депутата центра остряк из консерваторов.

Коротко прокатился по залу хохот.

Либкнехт сидел.

Каутский стоял над Либкнехтом.

— Карл! — грозил он ему пальцем. — Ты позоришь имя своего отца!

Либкнехт чуть улыбнулся.

— Господин председатель, долго ли они там будут торговаться? — не унимался остряк-консерватор. Зал гудел. Кашель гнева душил Носке.

— Собака! — негромко сказал он.

Либкнехт поднял голову.

— Собака! — выплюнул Носке еще раз и потряс в воздухе могучим кулаком.

Либкнехт вскочил. Он протянул руку к Носке.

— Ага! — крикнул председатель. — Давно бы так! Наконец-то вы одумались, депутат Либкнехт!

Либкнехт стремительно опустился обратно на свое место.

— Вы ошиблись, господин председатель,— сказал он.

Зал взвыл.

— Господин Носке! — металлом прозвучал голос Либкнехта. И на мгновение все стихло.— Господин Носке! Собака тот, кто лижет сапоги господствующим классам. Собака тот, кто, умильно виляя хвостом, ловит благосклонный взор господ военной диктатуры. И, наконец, собака тот,— звенел голос Либкнехта,— кто по приказу правительства отрекается от всего прошлого своей партии!

В реве, которым зал ответил Либкнехту, поначалу ничего нельзя было разобрать. Председатель взялся за большой колокол.

— Когда отечество в опасности,— кричал Шейдеман так громко, чтобы его слышали все,—мы должны грудью встать на его защиту. А ты... ты—изменник!

Либкнехту хотелось вскочить, но он крепко вцепился в поручни кресла, он сидел.

— Этот господин, — крикнула с галереи энергичная дама,— он даже недостоин дышать немецким воздухом! — Страусовое перо на ее огромной шляпке трепетало от негодования.

— Браво! Браво! — раздалось в центре.

— Спасибо, дорогая дама! — поднял голову Либкнехт, потом он обратился к Шейдеману, к господам социал-демократическим депутатам. — Нет! Изменник не я... — сказал он.— Изменники вы! Это вы предали дело Интернационала! Это вы под предлогом защиты отечества...

Либкнехту не давали говорить.

— Депутат Либкнехт, к порядку! Я призываю вас к порядку!— звенел колоколом председатель.

— Для нас, немцев, нет никакого Интернационала! Мы сами по себе! — рубил круглоголовый шваб.

— И мы действительно защищаемся... на нас напали! Это... это война национальная! — с отчаянием крикнул Эберт.

— Лжете! — чеканил Либкнехт.— Война, которую сейчас ведут правительства Европы, война империалистическая. И это вы прекрасно знаете, мои дорогие товарищи по партии. Это война за капиталистическое господство над мировыми рынками. Народам Европы не нужна эта бойня. Она нужна вам.— Либкнехт рванулся направо.— Вам, представляющим здесь интересы интернационала пушечных фабрикантов! Вам, обагряющим руки в крови во имя громадных прибылей... Вам...

Но дальше Либкнехт уже не мог говорить: раздался такой вопль, что стены рейхстага задрожали.

— Вон его! Долой! Как он смеет?! Вон! Паяц! Выродок!

— Должны ли мы это терпеть, господин председатель? — кричали консерваторы.

— Он сумасшедший! — кричал Шейдеман.

— Сволочь! Сволочь! Сволочь! — задыхался баварец.

— Сколько тебе платит заграница? — орал спекулянт с галереи.

— Трус! — надрывал глотку какой-то лощеный юнец, перевесившись через барьер галереи. — Отправляйся на фронт! Там тебе обеспечены несколько сантиметров хорошего немецкого штыка!

— Боже, я уже не говорю — накажи Англию,— воздел руки к небу католический поп,— я говорю: боже, накажи Либкнехта!

Офицер с рукой на перевязи схватился за кобуру револьвера. Он проскрежетал какое-то проклятье. Дама в шляпке со страусовым пером визжала и топала ногами.

— Ваши крики — честь для меня! — пробовал вставить Либкнехт.

— Вон его! Вон! Долой! Пфуй! Заткни свою пасть! Вон! Пфуй! Пфуй!

Голос Либкнехта тонул в этом море звериной ненависти. Либкнехт опять скрестил руки на груди. Он близоруко щурил глаза, оглядывая бушующий зал. Черты лица его заострились, суровая складка залегла у губ. Либкнехт, железный Карл Либкнехт революции как бы впервые проступил сквозь ложное благополучие его адвокатского облика.

Председатель без конца тряс колокольчиком. — Господа! Господа! Господа! К порядку! К порядку! — надрывался он. — Господа, минутку спокойствия! Господа! — наконец перекричал он весь этот хаос.— Депутат доктор Либкнехт ответит за свое

поведение. Доктор Либкнехт! Я исключаю вас с заседания за недопустимое поведение, за грубое нарушение порядка рейхстага.

Сразу наступила полная тишина. Председатель простер руку.

— Извольте покинуть зал.

— Браво! Браво!

Либкнехт вскочил, он оглядел зал еще раз.

— Ах,— сказал он сам себе,— о чем тут действительно говорить! — И он пошел по проходу. Все стихло. Торжествующее урчанье господ депутатов провожало его, становилось громче по мере того, как он приближался к выходу, какие-то физиономии мелькали перед ним, страшные, тупые, торжествующие, угрожающие. Он шел, ни на что не глядя.

У двери Либкнехт остановился, обернулся к залу, в последний раз оглядел зал.

— Я ухожу,— сказал он и высоко поднял голову.— Но я бросаю через ваши головы старый и грозный для вас клич: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» И меня услышат, не сомневайтесь в этом!

Либкнехт исчез за дверьми. Мертвая тишина царила в зале.

— Господин председатель,— прерывающимся голосом сказал Эберт.— Я прошу вас отметить... депутат Либкнехт поступил самовольно... Фракция нашей партии не может нести ответственности за его поступок... Больше того...— Эберт повернулся к залу.— Господа депутаты, хочу вас заверить... мною будет поставлен вопрос об исключении доктора Либкнехта из состава фракции...

— Прекрасно! Прекрасно, господин Эберт,— сказал какой-то консерватор.

Гул одобрения прошел по рядам амфитеатра.

— Гимн!— потребовала вдруг дама в шляпке.

Германия, Германия превыше всего...—

издалека неслось над пустой лестницей, по которой спускался Либкнехт. Он шел своей обычной быстрой походкой, прижимая локтем расстегнутый портфель к правому боку, щуря близорукие глаза.

Вдруг перед ним возник офицер с галереи. Он заслонил дорогу. Либкнехт задержался, вскинул голову:

— Да... Что вам угодно? — рассеянно спросил он.

Офицер долго глядел на Либкнехта и потом ответил:

— Ничего! Я просто хочу вас запомнить!

ПУСТЬ ПОЕСТ СОЛДАТСКОГО ХЛЕБА!

— Мерзавец... мерзавец... мерзавец! — бормотал император Вильгельм.

Он шел быстрым шагом над окопом. На уровне его сапог мелькали головы солдат, встававших в окопе во весь рост по мере того, как он приближался к ним. Они застывали, терялись, тянулись, багровели, пожирали глазами сияющий промельк его сапог, впитывали в себя звонкий цокот его шпор.

Серебристый плащ развевался за его плечами. Края плаща, трепетавшие по ветру, обметали сапоги кронпринца, торопившегося за отцом.

Генералы — сухой Людендорф с моноклем в глазу, тяжелый Гренер,—штабные офицеры, бледные от страха адъютанты спешили за ним.

Стек императора беспрестанно свистел в воздухе и с треском опускался на сапог. Император был в ярости.

— А, господин Либкнехт? — трубил он.— Вам не нравится война?! Что делать? Что делать, милостивый государь! Понимаете ли, мне, мне она нравится! Негодяй! Его уши не выдерживают грохота наших пушек! Побольше ваты! Хорошей немецкой ваты в уши, неженка. И не суйся не в свое дело! Ха! Каналья! Твой отец был преступник, и сам ты трижды преступник! А немцы любят своего кайзера... Ты — дерьмо!

— Успокойтесь, папа́! Успокойтесь! — вытягивал на длинной шее свою нелепую голову его высочество кронпринц.

— Ты дурак, Вилли! — отрубил император.— Этого негодяя надо стереть... стереть в порошок. Молодчик вздумал учить меня. Он указывает мне, какой должна быть Германия. Моя Германия! Мерзавец!

Император несся, чуть не задевая шпорами головы солдат. Глаза солдат от напряжения выкатывались из орбит.

— Послушайте,— сказал кронпринц,— пошлем его просто на фронт!.. Он против войны? Ну что ж, пускай попробует ее на своей шкуре! Это научит его думать по-другому... честное слово!..

Кайзер несся вперед.

— На фронт... на фронт...— бормотал он. Казалось, что сквозь туман ярости он не понимает смысла слов кронпринца. Но рука его уперлась в бок, сложилась в кулак. Этот жест в коллекции его жестов обозначал раздумье.— Мерзавец, на фронт...— бормотал он.

Кронпринц вдруг залился смехом, отрывистым, как лай.

— На фронт... Ты регочешь, как жеребец, Вилли... На фронт...

— Ах, вы только представьте себе этого господинчика... как он марширует... Ать! Два! Ложись! Вставай! Вставай! Ложись!

— Ать... два...— бормотал кайзер. — Хочешь ты или не хочешь, каналья, Германия будет великой! Будет? — ткнул он пальцем в нечто возникшее на его пути, перед его глазами.

— Так точно, ваше величество! — услышал он звонкий ответ. Император вздрогнул и тут только заметил, что нечто — это высокий, стройный солдат, голубоглазый, белокурый, истый германец, потомок Зигфрида. Солдат стоял на краю окопа, над окопом. Ничто не отразилось на его лице, ни один мускул стройного тела не дрогнул, пока его разглядывал император.

Император тронул концом стека это живое изваяние.

— Имя? — спросил он.

— Генрих Брасс, ваше величество!

— Молодец! — задумчиво сказал кайзер и, протянув руку к свите, нетерпеливо прищелкнул пальцами. И тотчас же в его руку был вложен почтительным адъютантом железный солдатский крест. Кайзер прикрепил крест к груди солдата Генриха Брасса. Солдат не пошевелился.

— Носи и вспоминай меня! — Кайзер обернулся к свите. — Вот мой народ! — сказал он и двинулся дальше. Стек повис в воздухе. Он уже не касался сапога.

— Вилли, мне нравится твоя мысль. Генерал! — бросил кайзер через плечо.— Призвать молодчика на фронт!

— Но, ваше величество...— несколько смущенно заметил Людендорф. — Его год...

— Дорогой генерал... знаю, знаю все наперед. Вы хотите сказать мне, что его год еще не призван?! Пустяки, совершенные пустяки, дорогой генерал. Найдите любой предлог, придумайте все, что хотите, но... пусть доктор Либкнехт поест солдатского хлеба. На крайний случай... на крайний случай, можете призвать весь контингент. Тем хуже для тех, кто родился в один год с этим господинчиком!

— Слушаюсь, ваше величество! — с изумлением сказал Людендорф.

Солдата Генриха Брасса окружили другие солдаты, повылезавшие из окопов.

— Но как ты попался ему на глаза? — спрашивал какой-то солдат, поглаживая крест на его груди.

Генрих не отвечал. Он смотрел вслед императору.

— Просто ему повезло! — сказал другой солдат. — Лейтенант поставил его сюда на два часа за то, что он недостаточно почтительно отдал ему честь.

— А что он тебе сказал? — не унимался первый солдат.

— Ничего!— наконец ответил Генрих и пожал плечами.— По-моему, он просто ненормальный.

МЫ С ВАМИ!

Соня Либкнехт стояла у края перронной решетки. За руку она держала Верочку. Мальчики — Бобби и Гельми — вцепились в решетку. Людской поток обтекал их со всех сторон. Мелькали солдаты, отправляющиеся на фронт, откуда-то несли носилки с ранеными, где-то пели «Kamerad, Kamerad, komm!», слышался отрывистый лай команд, надрывались далекие паровозные гудки.

Маленький уголок у перронной решетки казался Соне и детям спасительным островком в этом море обычной военной суеты. Дети и Соня встречали и провожали напряженным взглядом каждого проходящего.

— Бобби! Гельми! — сказала Соня. — Не зевайте! Смотрите туда! Ведь мы же условились...

В толпе шли, расчищая себе дорогу, трое. Один громадного роста легко пробивал путь своим товарищам. Двое еле поспевали за ним. Трое задержались неподалеку от Софьи и детей.

— Здесь,— сказал тот, кто пробивал дорогу.

— Да, так будет вернее всего,— подтвердил другой.

— Папа! Папа! — протянул Бобби палец куда-то в толпу.

— Где? — встрепенулся Гельми.

Но Соня уже увидела мужа, милого и нелепого, в длинной солдатской шинели, в тяжелых солдатских сапогах.

— Карл, Карл! — крикнула она.

Рядовой Карл Либкнехт бросился к ней, к детям.

Один из троих сделал шаг к Либкнехту, но товарищ дернул его за руку, и он остановился.

— Сонечка... детки... Как вы пробрались сюда?.. Ах, молодцы! — Карл обнимал Соню, детей.— Ну, как Роза? Все еще под следствием?

— Нет, она в крепости. Бракке сказал, что у нее нашли...

— Тсс! — Либкнехт ласково прикрыл рукой рот Софьи.— Негодяи! Как они испугались нас!..

Из-за спины Либкнехта вынырнула обеспокоенная физиономия, низкий скошенный лоб, кошачьи глаза.

— Не задерживаться... Не задерживаться, Либкнехт.

— Одну минуточку, господин ефрейтор!

— Кто это? — тихо спросила Соня.

— Особое внимание военных властей. Он провожает меня на фронт,— так же тихо ответил Карл.

Соня бросила такой взгляд на ефрейтора, что тот невольно отступил.

— Ладно, ладно,— пробормотал он,— только прошу вас, недолго!

И начался тот нелепый прощальный разговор, какой всегда бывает в таких случаях, как этот.

— Как у тебя, Сонечка, дома? Все в порядке?

— Карл, какой ты странный.— Слезы выступили у Сони на глазах.

— Просто ты не привыкла! По-моему, совсем не так уж плохо!

Верочка тянулась к пуговицам на шинели, она во все глаза смотрела на необычного отца.

— Мышка моя,— поднял ее Карл на руки, — ты не скучаешь по отцу...

— Какой ты худой, Карл,— сказала Соня,— тебя, наверное, совсем замучили в казарме?

— Они думают сделать меня шелковым. Но это им не удастся.

— Живей, живей, Либкнехт! — торопил ефрейтор.

— Сейчас... сейчас... Но, Гельмихен, что у тебя с глазом?

— Представь себе, Карл, он отказался кричать вместе с классом «ура» в честь кайзера!..

— И тебя здорово вздули?

Гельми гордо кивнул головой.

— Ах ты, мой маленький боец! — смеялся Карл.

— Но я им тоже надавал! — заметил Гельми.

— Либкнехт! Либкнехт!

— Сейчас, сейчас, господин ефрейтор. Ну, дорогие, прощайте! — сказал Карл и опустил Верочку на землю.— Дети, слушайтесь Соню... Учитесь хорошо... Когда я вернусь, я посмотрю ваши отметки за все время.— Карл перецеловал детей.— Сонечка! — Софья прижалась к нему, как прижимались в то время все женщины к своим мужьям — с тоской, отчаянием, надеждой.— Соня! Соня! — гладил ее Карл по голове, заправлял прядь волос, выбившуюся из-под шапочки.— Сонечка, ну не надо так... Ничего со мной не случится...

— Карл!

— Дорогая... столько надо бы сказать тебе...

— Поторапливайтесь, поторапливайтесь, Либкнехт!

— Иду, господин ефрейтор.

Карл оторвался от Софьи.

Трое шагнули вперед.

— Одно слово, доктор Либкнехт! — почтительно сказал самый крупный из трех.— Георг Штольц! — указал он на своего товарища.— Людике Пауль! — показал он на другого.— Август Штепфель,— протянул он руку Либкнехту, и рука Карла потонула в его громадной руке.— Все мы... рабочие с разных предприятий, но одной партии...

Социал-демократы,— говорил он, не отпуская руки Карла.— Мы пришли пожать вашу мужественную руку, доктор Либкнехт.

Карл поднял голову.

— Вы-таки остались верны Интернационалу — гудел Штепфель.

Ефрейтор двинулся к нему.

— Ну, ну, это еще что?

Август не обращал на него внимания.— Так вот, нам бы хотелось, чтобы вы знали... Мы с вами, Либкнехт!

— Запрещаю! Запрещаю! — рванулся ефрейтор к Либкнехту.—Я вызову караул.

— Сейчас... сейчас... Товарищи! Я тоже с вами! Всегда с вами! — сказал Либкнехт.

Ефрейтор поднес свисток к губам.

— Иду, иду, господин ефрейтор... Видите товарищи!

— Карл, возьми этот пакет.— Соня вырвала пакет у Бобби.— Здесь теплое белье и сигары.

— Спасибо... спасибо, Сонечка.

Ефрейтор слегка подталкивал Карла.

— Потише, потише, господин ефрейтор... Мы ще встретимся, товарищи — крикнул Либкнехт.

— Береги себя, Карл! — кричала Соня.

— Поглядите хорошенько сами, как там все! — гудел Штепфель.

Ефрейтор тянул Либкнехта за рукав шинели. Верочка отчаянно разревелась. Софья тоже плакала. Мальчики крепились.

— Перестань... перестань... Как не стыдно! — шептал Гельми.

Август Штепфель поднял Верочку на руки.

— Не надо плакать, маленькая барышня,— сказал он.— Не надо! До скорой встречи, Либкнехт! До скорой встречи!

ЭТО ЖЕ ЛИБКНЕХТ!

По разбитой дороге катилась тяжелая крестьянская телега. Рядовой Карл Либкнехт трясся в ней арестантом. Штык винтовки покачивался то справа, то слева. Ефрейтор сжимал коленями ложе винтовки. Стражником маячил он за спиной Либкнехта.

Либкнехт полулежал на соломе. Он поеживался от холода, щурил глаза. Война принимала его в свои объятия. Мелькнула одинокая солдатская могила. Вместо креста — увенчанная солдатской каской разбитая винтовка, пронзившая штыком жалкий холмик земли. Почтительно приподнял фуражку Либкнехт.

Вся в ранах и струпьях простиралась до самого горизонта земля, обреченная войной на бесплодие. Ни одна птица не пела, ни один зверь не кричал на этой земле, семя, брошенное в нее пахарем, проросло лишь терновником колючей проволоки. Густой предрассветный туман простер над нею белые крылья. Вспышки дальней канонады нежным розовым светом озаряли горизонт.

Нежданно повеявший ветерок приподнял одно крыло тумана над дальним холмом. Из белой мглы смутными тенями выступили на холме очертания полуразбитого фольварка, какие-то службы, снесенные крыши.

Лошадь, почуяв близость жилья, фыркнула и ускорила шаг. Телега, подымаясь вверх, исчезла в тумане.

... Грязный утренний свет проникал в сарай через пробоину, заткнутую мешком, прокрадывался в щели, расползался на груде человеческих тел, причудливо переплетенных сном и желанием согреться.

Сто солдат нестроевой роты спали вповалку на утоптанной земле, чуть прикрытой соломой. Храп их, заглушая отдаленную канонаду, подымался вверх, к косым деревянным стропилам, поддерживающим потолок сарая.

У входа в сарай на фоне светлого неба возникла четкая фигура трубача. Труба хрипло пела сигнал побудки. Людской клубок на земле глухо заворчал и зашевелился.

В небольшой каморке, служившей когда-то пристанищем сторожу фольварка, фельдфебель Фриц Кваст будил командира нестроевой роты лейтенанта Шушке.

— Господин лейтенант... господин лейтенант! — осторожно касался он его плеча. Шушке слабо мычал, но не просыпался.— Господин лейтенант! — повысил голос фельдфебель и, осторожно стянув одеяло, под которое Шушке прятал голову, стал энергично трясти его за плечо.— Проснитесь же, господин лейтенант!

Лейтенант Шушке, приоткрыв запухшие веки, часто и испуганно замигал подслеповатыми глазами.

— Кто это? — жалобно пробормотал он.

— Это я, господин лейтенант... фельдфебель Кваст. Прошу прощения... Особый пакет из штаба.

Шушке выпростал руку из-под одеяла, взял конверт, который протягивал ему фельдфебель, отчаянно зевнул и спустил босые ноги с кровати. Кутаясь в одеяло, почесывая узкую волосатую грудь, лейтенант начал читать бумагу. Глаза его полезли на лоб.

— Что?!.. Что такое?!..— бормотал он. — Но это же... Бог мой! Но это же...— он не находил слов.

— Что случилось, господин лейтенант? — спросил фельдфебель.

— Читайте сами, Кваст! — жалобно ответил Шушке.— Мы влопались в хорошенькую историю.

— Направляя в ваше распоряжение,— громко читал фельдфебель,— нестроевого солдата, депутата рейхстага...

— Тсс.. тсс... Кваст! — прошептал Шушке.

— ...известного социал-демократа,— понизил голос фельдфебель,— доктора Карла Либкнехта. Фью! — присвистнул он.

— Вот! — развел руками Шушке.

— ...Приказываю установить за ним особое наблюдение...

— Ах,— бормотал Шушке,— не везет... не везет... не везет!

— ...Не допускать поблажек! — читал Кваст. — Доносить о его поведении не реже, чем раз в месяц, особыми рапортами!

— Какое несчастье, какое несчастье, Кваст! — стонал Шушке.— Несомненно, он испортит нам всю роту.

— Подписи! Печать! Все в порядке, господин лейтенант, наша спокойная жизнь кончилась,— кратко резюмировал Кваст.

Либкнехт стоял перед Шушке. Господин лейтенант сидел за столом. Он был очень официален. Мундир его был застегнут на все пуговицы. На столе перед ним лежала

фуражка. И все же господин лейтенант не имел настоящей военной выправки. Глаза его виновато мигали, руками он беспрестанно касался лейтенантских нашивок.

— Доктор Либкнехт! — говорил он.— В сущности, какой же я военный? Я просто мирный почтовый чиновник... семья, дети. И, знаете,— Шушке конфиденциально понизил голос,— говоря между нами, я и сам в душе пацифист. Но что делать? Что делать? Отечество требует жертв! — Шушке откинулся на спинку стула.— Итак, запомните, доктор Либкнехт: здесь—война! И вы здесь — солдат! Прошу вас — никакой агитации! Никаких этих...— господин Шушке искал настоящего слова, приличного данному случаю.—... этих выходок! Вы понимаете?! — наконец сказал он.

Либкнехт молчал.

— Ну как, Либкнехт? — перегнулся Шушке через стол.— Будем считать, что мы договорились? Не так ли?..

Либкнехт взглянул на него, и вдруг совсем невзначай открытая, чуть даже виноватая, ребячливая улыбка тронула его рот. Глаза его откровенно весело блеснули за стеклами пенсне.

Лейтенант Шушке вытер платком сразу вспотевший лоб.

— Бок Карл?

— Здесь!

— Марозе Артур?

— Здесь!

Фельдфебель Кваст производил утреннюю поверку на плацу перед сараем. Плац был размыт и затянут слякотью. По его правому краю тянулась деревянная линия солдатских сортиров. Ничто не нарушало его унылости. Единственное дерево, черное и голое, росло около водопойного стока для лошадей. Верхушка дерева начисто была срезана снарядом.

Солдаты рабочей роты вытянулись длинной линией. Они стояли в строю, пожирая глазами начальство, все уже немолодые, обросшие бородами, одетые в самые разнокалиберные мундиры, вымуштрованные по-военному и в то же время безоружные, рабочие клячи войны. На левом фланге стоял новичок—рядовой Либкнехт.

Фельдфебель Кваст похаживал вдоль строя на длинных худых ногах. Странным казалось, как носят эти ноги-палочки его мощный торс, увенчанный круглой головой.

— Шааль Иозеф? — выкликал он.

— Здесь!

— Фаут Альбрехт?

— Здесь!

— Куль Теодор?

— Здесь!

— Леман Густав?

— Здесь!

— Либкнехт Карл?

— Здесь! — ответил Либкнехт.

И тут случилось нечто, чего никак не ждал господин фельдфебель. Словно электрическая искра пробежала по строю,— строй дрогнул и качнулся. Головы солдат, как

бы притягиваемые чем-то, что было сильнее дисциплины, поворачивались, тянулись к тому, кто откликнулся на имя Либкнехта. Строй был явно нарушен.

— Смирно! Смирно! Смирно! — яростно кричал Кваст.

— Ать! Два! Ать! Два! — фельдфебель Кваст муштровал рядового Либкнехта.

Голос фельдфебеля звучал то слащаво, то вкрадчиво, то грозно.— Ложись! — пел он флейтой, и Либкнехт падал на землю в грязь.— Вставай!— рокотал он глухим басом, и Либкнехт подымался из грязи.

— На месте шагом... арш! Ать! Два! Ать! Два!

Кучка солдат свободных от работы стояла под деревом у водопоя. Молча и хмуро глядели они на это зрелище.

Мощный корпус фельдфебеля Кваста вздрагивал от удовольствия, его маленькие глазки сладострастно щурились. Кузнечиком прыгал он вокруг Либкнехта. — Вперед... шагом марш! — ревел он.— Ать! Два! Ать... не так! Взмах рукой! Правой! Левой! Правой! Левой!.. Назад шагом... арш! Ать! Два! Ать! Два!.. Стоп! На месте бегом... арш! Ать... Два! Ать... Два!

Либкнехт старательно прижимал локти к бокам грудь он держал колесом как это было предписано уставом.

— Кр-рругом! — пел Кваст.— Ать! Два! Ать... два! Ать... два! Ать... два!

К дереву двигалась горсточка людей. Они шли, прихрамывая, опираясь на ружья, держась друг за друга. Нельзя было разобрать, во что они были одеты, такой слой грязи покрыл их одежду, остатки заскорузлых шинелей, сапоги. Фляжки, висевшие по бокам, были похожи на большие куски глины. У дерева они замедлили шаг.

— Стой, ребята! — сказал молодой солдат с рукой, обмотанной грязной тряпкой, и многие сразу опустились на землю. Их окружили солдаты нестроевой роты. Ни одного слова не раздалось, все молчали.

— Приседай! Ааать... дваaa... Ааать... дваaa,— командовал Кваст и сам приседал, сгибая тощие ноги.

Солдат с рукой, обмотанной тряпкой, склонился к стоку водопоя. Он жадно пил. Бородач смотрел на него с жалостью.

— Откуда вы, бедняги? — спросил он. Но тот пил и только отмахнулся рукой. Вода, смывая грязь с его лица, стекала по шинели, обмывала железный крест на его груди.

— Никак это меченый... Генрих-сорвиголова! — сказал другой солдат.

Генрих Брасс поднял голову. Руку в повязке он оставил под струйкой воды. Поворачивая ее во все стороны он произнес сквозь сжатые зубы:

— Черт! Ах, черт! Вот все, что осталось от нашего взвода! Две недели в окопах... на передовой... Без смены... две недели... и даже без атак, одна артиллерия!..

— Здорово видно, вам досталось! — задумчиво сказал бородач.

— Да! — глухо произнес Генрих.— Дорого я дал бы, чтобы увидеть человека, который первым громко, так чтобы все слышали, скажет этому проклятому свинству: хватит!

— Бегом... арш! — кричал Кваст.— Ать, два! Ать, два! — все ускорял и ускорял он темп бега. Либкнехт дышал тяжело и прерывисто. Он поскользнулся, удержался на ногах, но пенсне его упало в грязь, и он сразу остановился.

— В чем дело? — кричал Кваст.

— Мое пенсне...

— Никаких пенсне! Бегом... бегом!

Либкнехт пожал плечами Он пробовал бежать, но ничего не видел и спотыкался на каждом шагу.

Генрих Брасс смотрел на это издали:

— Смотри, смотри, молодец потерял свои глаза! — смеялся он.

— Ты хотел, Генрих, видеть человека, который первым осмелился сказать — к черту войну! Ну так смотри, сынок,— торжественно сказал бородач.— Вот он!

— Это который? — насмешливо спросил Генрих.

— Тот самый, над которым ты смеешься. Это же Либкнехт! Понимаешь ты. Либкнехт!

Либкнехт решительно остановился, беспомощно расставив руки. Кваст топал ногами и кричал.

— Бегом... Бегом!

— Мое пенсне... я же ничего не вижу!

Но Кваст не давал говорить Либкнехту:

— А если кругом будут падать тяжелые снаряды, вы и тогда будете искать свое пенсне, Либкнехт? — орал он.

— Но, господин фельдфебель, это, наконец, глупо!

— Что? Что?

Между фельдфебелем и Либкнехтом взметнулась чья-то фигура. Солдат Генрих Брасс поднял пенсне с земли и почтительно передал его Либкнехту.

Либкнехт водрузил пенсне на нос.

— Спасибо, товарищ! — сказал он.

— Это еще что? — задыхался от ярости Кваст. — Как ты смеешь?! Вон отсюда, щенок! Вон!!!

— Молчи, шкура! — спокойно сказал Генрих.— Молчи, галушечник! Или ты не видишь?.. Вот эту штуку,— указал он на крест,— нацепил мне сам император! Запомни! Со мной так не разговаривают! Я — меченый!

НАДЕЖДА СОЛДАТА

И наконец наступил вечер. В полной тьме кто-то ругался, кто-то глухо кашлял. Все покрывал гул множества голосов, тяжелый топот сапог.

Сорок девятая нестроевая рота возвращалась в сарай на ночлег.

— Черт! Должны же быть у кого-нибудь спички? — сказал чей-то голос. Чиркнула спичка, и неясные тени поползли вверх по стропилам сарая.— Вот свеча! А где же Либкнехт? — сказал тот же голос. — Либкнехт!

— Я здесь... здесь, товарищи! — Либкнехт стоял, не зная, куда двинуться, он протирал пенсне, щурил глаза. Солдатский мешок висел у него через локоть, касаясь земли.

Его сразу обступили.

— Вашу руку, Либкнехт! — сказал бородач.— Карл Бок, печатник... Берлин! — отрекомендовался он.

Множество рук тянулось к Либкнехту.

— Густав Леман... рабочий.... из Магдебурга! Куль Теодор из Зигбурга... столяр! Петерсен... Гамбург... докер... разрешите пожать!.. Вее Пауль, монтер из Котбуса! Цильман Альфред... Мюнхен! Курт Шиммель! Цех Петер!..

Либкнехт улыбался.

— Кажется, здесь присутствует вся Германия? — сказал он. Он не успевал отвечать на пожатия, а к нему все тянулись и тянулись руки, каждому хотелось пожать его руку.

— Ну... ладно! Хватит! — решительно сказал бородач.— Дайте же устроиться человеку! Доктор Либкнехт, ваше место будет рядом с моим. Там у меня чуть поуютнее! Пошли, пошли!

Либкнехт двинулся. Целое шествие солдат двинулось за ним. Бородач Карл Бок высоко держал свечу.

Осторожнее... осторожнее! — говорил он.— Как видите, наш Ноев ковчег отличается от старого только тем, что в нем одни нечистые. Чистые, знаете ли, сюда не показываются, они сидят в штабах. Сюда... сюда...— указывал он Либкнехту путь.— Вот мы и пришли!

Кто-то уже тащил мешок, набитый соломой.

— Это перина для вас, доктор! — говорил он, взбивая солому.

— Спасибо... спасибо!

— Ну-ка, снимайте куртку! — тормошил Либкнехта худой, маленький старичок.— Она же порвана, я ее сейчас зашью.

— Спасибо, спасибо, но я зашью сам.

— Знаете, я — портной и, натурально, зашью лучше. Давайте, давайте! — стягивал старичок куртку с Либкнехта.

— Присаживайтесь, Либкнехт! — подвигал кто-то Либкнехту ящик из-под консервов.

В сарай вошел солдат Генрих Брасс. Во тьме тонули силуэты солдат, пришедших с ним.

— Эй! — сказал Генрих.— У вас что ли этот... Либкнехт?

— Да никак это меченый,— сказал кто-то из темноты.

— Как же, как же, у нас! Вон там!

Генрих пошел к Либкнехту, солдаты шли за ним.

— Здравствуйте! — представился он.— Генрих Брасс.

Либкнехт разбирал мешок, бородач помогал ему.

— Да мы уже знакомы,— сказал Либкнехт.— Как он меня гонял... Этот господин фельдфебель, а? Черт бы его побрал! — смеялся он.— Товарищи! Не хочет ли кто сигар? — Либкнехт вытащил из мешка коробку.

— Давайте... Давайте! — десятки рук протянулись к коробке, и она мгновенно опустела.

— Давно не курил я хороших сигар! — вздохнул кто-то.

Генрих, не отрываясь, смотрел на Либкнехта.

— Так это вы тот самый Либкнехт, который сказал: «К черту войну!»? — спросил он.

Бородач Карл Бок раскуривал сигару:

— Да, другого такого в Германии ведь пока нет! — ответил он за Либкнехта.

— И вы так прямо, в л и ц о сказали им всё?

— Надо же было кому-нибудь начинать!

Либкнехт рылся в мешке. Со дна мешка он доставал какие-то книги.

— Да дайте ему, наконец, отдохнуть! Это же свинство! Человек устал! — увещевал бородач.

— Хорошо, хорошо,— отмахнулся Генрих.— Ну и что, здорово они взбеленились? — с любопытством спросил он.

— Порядком, надо сознаться,— усмехнулся Либкнехт.— Знаете, они все еще надеются, что правду можно спрятать.

Новая волна солдат выступила из сумрака. Они тихонько проталкивались поближе к Либкнехту... Винтовки были у них за плечами. Глаза лихорадочно горели на обветренных лицах.

— Но правду не спрячешь! — говорил Либкнехт, складывая книги в аккуратную стопочку.

— Минутку,— огляделся вокруг бородач.— Сегодня у нас что-то много гостей. Ну-ка, Фриц, встань у входа. Свистни, если пожалует начальство. Мало ли что!

— И вы говорите, Либкнехт, что это возможно? — допытывался Генрих.— Что наступит такое время, когда мы не будем больше стрелять? Не будем каждую секунду трястись за свою шкуру?

— Ну, немножко это зависит и от нас самих! — сказал Либкнехт.

Портной, кончив шить, перегрыз зубами нитку и протянул Либкнехту куртку.— Вот ваша куртка, доктор,— сказал он.— Чистая работа.

Входная дверь открывалась ежеминутно. Люди приходили целыми группами, приходили одиночки.

— Говорят, здесь Либкнехт? — спрашивал кто-то шепотом.

— Только у нас... Только у нас, — шутил Фриц.— Проходи, товарищ, проходи!

— Правда, что у вас Либкнехт?

— Правда, правда... Проходите, проходите!

А какой-то солдат просто произнес одно слово. — Либкнехта! — сказал он.

— Проходи, проходи! — говорил всем Фриц.

Вокруг Либкнехта уже стояло громадное тесное кольцо людей. Либкнехт кончил разбирать вещи, он присел на ящик. Задумавшись, опустил голову на кисть руки.

— Но в чем выход? Не понимаю, в чем же выход? — говорил пожилой солдат.

— Ну, выход мы должны искать все вместе,— поднял голову Либкнехт.

— Но как искать?.. Как его искать?..— вздохнул кто-то.

— Я думаю, что надо начать с чего-нибудь очень простого,— ответил Либкнехт.— Ну, например, сказать самим себе тихонько несколько раз: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Солдаты как бы окружали Либкнехта кольцом напряженного внимания.

— Для начала надо найти,— говорил он, — вот такую, очень простую, но очень ясную точку. И тогда многое станет понятным. Многое станет по своим местам... А раз поняв, надо уже не сдаваться! Только не сдаваться! Поступать так, как велит совесть!

Упорные мысли мучили людей. Лица их становились осмысленнее, светлее.

— Нас превратили в стадо баранов,— глухо сказал кто-то.— Но ничего... ничего!

— Я уверен,— убежденно говорил Либкнехт,— что с той стороны также ищут выхода...

Раздался свист. Фельдфебель Кваст стоял у входа в сарай. Он таращил глаза. Он ничего не понимал.

— Что здесь происходит? — наконец произнес он и стал пробираться сквозь толпу солдат.— Откуда набрались сюда эти люди?

— А, здравствуй, кузнечик! — приветствовал его Генрих.

— Боже мой! Да это Либкнехт! — с отчаянием сказал Кваст.— Разойтись... разойтись... Сейчас же разойтись! — орал он.

Солдаты не двигались с места.

— Господин фельдфебель,— звонко сказал Либкнехт, и глаза его загорелись веселым блеском.— Стоит ли расстраиваться по пустякам? Поверьте, мы занимаемся здесь настоящим германским делом. Разрешите представить.— Либкнехт широким жестом обвел вокруг сеоя.— Кружок немецкой песни. Понимаете, фронтовая капелла под названием «Надежда солдата». Уверяю вас, начальство будет очень признательно.— Либкнехт вдруг легко вскочил на ящик. Солдаты пересмеивались.— Ну, друзья! — воскликнул Либкнехт. — С чего же мы начнем?

— С чего хотите, доктор,— смеялся Генрих. — Я так доверяю вам всеми потрохами!..

— Пожалуй, с песни «Весна»? Так?

— Так! Так! — ответил Либкнехту целый хор голосов.

— Я начинаю! — взмахнул рукой Либкнехт.

О, мастер, мой мастер! Я так удручен...—

запел он.

Как май наступил,—ты погнал меня вон!—

подхватили песню несколько десятков голосов. Генрих откуда-то извлек губную гармошку Он притопывал ногой в такт песне.

Скитаюсь по нивам, ночую в лесу,
Но в сердце счастливом я песню несу.

Песня неслась мощным потоком. Лица людей озарила светлая надежда.

Вся фигура фельдфебеля Кваста выражала полное недоумение. Неожиданно для самого себя он стал подпевать:

Но в сердце счастливом я песню несу...—

пел он, и отчаяние было на его лице.

КТО ТАКОЙ СПАРТАК?

Лето было в разгаре. И, хотя был день, весь горизонт пылал заревом канонады. Но расстрелянное дерево на плацу сорок девятой нежданно выбросило молодые побеги, а грохот тяжелой артиллерии не мог заглушить буйного птичьего хора.

Либкнехт под деревом у стока поил лошадь. Это была огромная водовозная кляча. Она пила медленно.— Пуцци, Пуцци! — приговаривал Либкнехт и похлопывал ее по тощему крупу.

Он повернул свое лицо, обросшее бородой, к солнцу. Как всегда, щурил он под пенсне близорукие глаза. Драный ворот рубашки, потерявшей давно уже всякий цвет, облегал его похудевшую, но сильно загоревшую шею. Пестрые помочи поддерживали непомерно большие солдатские штаны лишь двумя концами, третий свободно болтался на плече.

Солдат Генрих Брасс подошел к дереву.

— Здравствуйте, Карл! — приветствовал он Либкнехта.

— А! — весело откликнулся Либкнехт. — Генрих! — Он не выпускал руку Генриха из своей руки.— Смотрите, смотрите,— указал он ему на дерево,— как пробиваются эти листья к солнцу. А? Им нет дела до войны? А птицы? Вы только послушайте, как они горланят!

Генрих поднял голову к солнцу. Он улыбался птицам, листьям, Либкнехту.

— Да,— сказал Либкнехт,— жизнь все-таки берет свое!

— Карл,— сказал Генрих,— я по делу. Сегодня отправляется в отпуск один товарищ... берлинец. Может быть, у вас опять есть какое-нибудь поручение? Это верный человек, вы можете быть спокойны.

— Но, Генрих, это очень удачно! Я как раз кое-что написал.

Либкнехт огляделся вокруг и вытащил из кармана штанов помятые листочки. Генрих осторожно разглаживал листочки, складывал их во столько раз, во сколько это было возможно.

— Вы тут писали про наши дела, Карл? — почтительно спросил он.

— Как же! Как же! Ну конечно! — ответил Либкнехт.

Пуцци напилась и, облизав толстые шершавые губы, положила морду на плечо Либкнехту.

— А, Пуцци, ты готова? — ласково спросил Либкнехт. — Сегодня я дежурю по конюшне, Генрих,— говорил он, взнуздывая лошадь.— Легкая работа! Ну, пойдем, Пуцци, пойдем!

Они двинулись. Пуцци на длинном поводу плелась сзади, помахивая головой.

— Карл, вы опять подписались этим именем... никак не могу его запомнить,— говорил Генрих.

— Спартак?

— Вот-вот, Спартак.

— Да-да... Конечно.

— Ну-ка, расскажите мне, Карл, кто такой этот Спартак?

— О, Спартак! Спартак был вождем римских рабов. Рабы восстали... Это было,— поучительно говорил Либкнехт,— за семьдесят три года до нашей эры.

— Уже тогда? — ахнул Генрих. Он слушал Либкнехта с громадным интересом.— Ну, а что было дальше?

— Дальше... дальше римский сенат бросил на расправу с ними лучшие полки... Спартак погиб в бою... Рабы сражались храбро...

Из-за дерева осторожно вышли лейтенант Шушке и фельдфебель Кваст. Они глядели вслед Либкнехту и Генриху.

— Ну и ну! — сказал Кваст.

— Ужас!— вздохнул Шушке.

ЖЕЛЕЗНЫЙ КРЕСТ ДОКТОРА ЛИБКНЕХТА

— Дальше! Дальше, Мальхофф! — генерал-майор Вильгельм Гренер протянул ноги к решетке камина. В камине слабо тлел огонь.

Дело происходило в просторной библиотеке помещичьего дома, ныне служившего штабом генерал-майору. Разбитый вдребезги витраж, изорванные в клочья драгоцен-

ные фолианты, валявшиеся на полу, не оставляли сомнения в том, что в лице генерала здесь гостила сама война.

Обер-лейтенант фон Мальхофф, когда-то в рейхстаге тенью промелькнувший на пути Либкнехта, взял с большого дубового стола, заваленного только что пришедшей почтой, которую он разбирал, пакет с надписью «секретно».

— Очередное донесение,— сказал он, вскрывая пакет.— Шушке, ваше превосходительство!

— А! — произнес Гренер.

— Его превосходительству...— читал фон Мальхофф.

— Дальше, дальше, Мальхофф! — морщился Гренер.

Фон Мальхофф пропустил несколько строк.

— Сообщаю,— читал он, — что рядовой Либкнехт примерно выполняет свои обязанности. К сожалению, наблюдения показывают... постоянно являясь центром внимания окружающих, Либкнехт по-прежнему пользуется каждым случаем для недопустимой агитации в духе... что оказывает самое дурное влияние на...

— Хватит, Мальхофф! Хватит! — оборвал Гренер.— Опять все то же самое.

— Ваше превосходительство, — сказал фон Мальхофф.— Я был уверен, что эксперимент с доктором Либкнехтом не приведет к добру!

— Очередная фантазия! Ничего не поделаешь, Мальхофф!

— Его величество,— мягко сказал фон Мальхофф,— чрезмерно благороден.

Откуда-то донесся всплеск грубого смеха, гул голосов.

Прислушиваясь, Гренер брезгливо поморщился.

— Когда же наконец уберутся эти господа? — вздохнул он.

Фон Мальхофф направился к камину, по пути он аккуратно снял несколько тяжелых томов с книжной полки. Подойдя к камину, он подбросил их в слабо тлеющий огонь. Вспыхнуло яркое пламя.

— Прозит! Прозит! Ваше высочество! — тянули к кронпринцу бокалы Эберт, Носке, Шейдеман. Они стояли в огромной столовой у круглого стола, уставленного хрустальной посудой, яствами.

— Очень рад, очень рад, господа! — бормотал кронпринц.

Его высочество был слегка пьян. Мундир его был в некотором беспорядке, глаза блуждали. Эберт, Носке, Шейдеман тоже были навеселе.

Его высочество неожиданно засмеялся, но тотчас же оборвал смех.

— Так вы довольны своей поездкой, господа? — строго спросил он.— Вам понравились наши храбрые солдатики?

— О, ваше высочество! — от полноты чувств голос Шейдемана слегка вибрировал.— Дух войск великолепен. Мы расскажем рабочим... Ах, ваше высочество!— неожиданно подмигнул он кронпринцу.— Мы с вами, конечно, разных убеждений, но преданность народа общему делу...

Эберт резко дернул Шейдемана за полу сюртука, и тот смолк.

К счастью, его высочество ничего не заметил.

— Прозит! Прозит, господин Шейдеман! — поднял он очередной бокал и вдруг запел высоким пронзительным голосом:

Под миндальным деревом, под миндальным деревом
Есть одно местечко.

Сусала, дусала, сусала, дусала,—

подхватили депутаты.

Шейдеман пел, размахивая руками с шиком настоящего бурша.

— Пивом, которое уничтожили эти господа,— сказал Гренер,— можно было бы напоить целый батальон. И, между нами говоря, Мальхофф, частые наезды его высочества тоже не способствуют нормальному течению дел.— Мальхофф склонил голову.— Ну, что там дальше?

— Донесение полковника Шредера. Опять участок двадцать один бис, ваше превосходительство!

— Так - так!..

— ...Находясь под постоянным обстрелом противника... открытое место... совершенно разрушено... Люди находят верную смерть... По мнению Шредера, участок не представляет никакого тактического значения...

— Так-так, Мальхофф. Это верно! Совершенно напрасная трата людей. Пишите приказ: оставить участок двадцать один бис...

— Ваше превосходительство,— сказал фон Мальхофф,— разрешите высказать противоположную точку зрения?

— Да?

— Я предлагаю, напротив,— заново укрепить этот участок, для чего специально выделить нестроевую роту.

— Но к чему это, Мальхофф?

— Ваше превосходительство, я предлагаю выделить сорок девятую роту, этой ротой командует лейтенант Шушке, в этой роте отбывает службу рядовой Либкнехт.

— Вот вы о чем!— изумленно сказал Гренер.

Его высочество кронпринц совсем осовел.

— Ну-с, господа,— бормотал он,— на днях я отправляюсь дальше в свое инспекционное турне... и, должно быть, увижу вашего друга... этого... господина Либкнехта! Что прикажете передать ему от вас?

Неловкая пауза мгновенно воцарилась за столом. Господа депутаты даже несколько протрезвели. Его высочество оставался невозмутим.

— А то поедем со мной? А? Посмотрим, как голосует доктор Либкнехт против войны в окопах? Право, поедем!— решительно предложил его высочество.

— Ваше высочество,— сказал, поеживаясь, Эберт.— Наша поездка и так несколько затянулась...

Кронпринц поглядел на Эберта и отрывисто рассмеялся.

— Я пошутил... Я пошутил, господа. А впрочем,— сказал он,—выпьем этот бокал за железный крест Карла Либкнехта!

Господа депутаты переглянулись в недоумении.

— Прозит, господа, прозит! — кронпринц был неумолим.

Неловко пересмеиваясь, они встали.

— Пьем! — воскликнул кронпринц.

— Я так пью за деревянный,— тихонько, самому себе сказал Носке,— и с надписью «здесь покоится»!

ЭТОТ ЧЕЛОВЕК ДОЛЖЕН ЖИТЬ!

И вот поет труба. 49-я нестроевая построена колонной на плацу. У всех лопаты на плече, у многих еще и кирки.

— Арш! — звучит команда, и колонна двигается, спускаясь с холма. Косые лучи утреннего солнца весело играют на жестяных котелках, на лопатах.

Либкнехт поворачивает лицо к солнцу. Рядом с ним шагает портной Петер Цех, по другую сторону — бородач Карл Бок.

Только к ночи 49-я добралась к месту.

До цели осталось не более тысячи метров. Люди ползли по узкому пространству, окаймленному кустарником колючей проволоки. Над ними свирепствовал огонь германской заградительной артиллерии, снаряды с воем и грохотом проносились над их головами.

Портной Петер Цех полз рядом с Либкнехтом. Либкнехт зацепился рукавом куртки о шипы колючей проволоки. Он дергал рукав куртки. Рукав рвался, но проволока не отпускала.

— Осторожней, Карл! — сказал портной, помогая Либкнехту освободиться.— У меня, натурально, не хватит на тебя ниток.

Потом рота расползлась по совершенно разбитому снарядами, давно обвалившемуся окопу. Это и был участок 21-бис.

Внезапно наступила полная тишина. Казалось, что все замерло. Шепотом передавали друг другу приказания:

— Не курить! Не разговаривать! Работать бесшумно!

Люди взялись за лопаты. Лихорадочно начали они выбрасывать землю. Земля была липкой и вязкой, она прилипала к лопатам. Люди, обливаясь потом, соскребали с железа приставшие комья.

Фельдфебель Кваст, сгибаясь, пробрался к лейтенанту Шушке.

— Господин лейтенант,— шептал он,— вход в блиндаж завален! Нас послали на смерть! Теперь я совершенно уверен в этом! И все из-за него... из-за этого проклятого Либкнехта. Боже мой! Вспомнить только, как спокойно мы жили!

— Судьба, Кваст, судьба! — философски заметил Шушке. — Впрочем, на этот раз, может быть, выскочим. Послушайте, какая тишина!

Они прислушались. Еле различим был даже стук лопат о землю.

— Проверьте, как работают люди,— сказал Шушке, и Кваст, сгибаясь в три погибели, стал пробираться по окопу.

Земля становилась все тверже и тверже. Люди разбивали ее кирками. На краю окопа росли совсем маленькие горбы насыпи.

Портной Петер Цех изнемогал. Воздух с хрипом вырывался из его легких.

— Отдохни, Петер, отдохни! — шептал ему Либкнехт.

— Да, Карл, эта работа, натурально, мне не по возрасту,— грустно сказал портной и присел на мокрое дно окопа. Он вытянул ноги, и теперь подошвы сапог подымались над краем окопа.— Ах, Карл, Карл! — тяжело дыша, прошептал он.— И подумать только: где-то сидит моя жена... Кошка свернулась клубком на ее коленях... А у тебя, должно быть, тоже славная жена, Карл?

— О, она умница и, конечно, очень славная... немного упрямая...— ответил Карл.

— Да,— вздохнул портной.— В сущности, все женщины очень славные... натурально, если их не обижать!

Внезапно над окопом 21-бис поднялась ракета. Люди в окопе застыли. Ракета плавно снижалась. Заливая равнину мягким, но нестерпимым светом, она рисовала бесконечные, уходящие к лесам линии окопов, выдавшийся вперед, бесстыдно обнаженный мысок участка 21-бис. В ее мерцающем свете Либкнехт увидел уцелевший на краю окопа цветок. Он потянулся к нему. Бородач Карл Бок схватил его за ногу.

— Куда ты, Карл?

Но цветок был уже в руках Либкнехта.

— Удивительно нежное растение! — сказал он.— По-латыни оно называется...— И сейчас же первый снаряд разорвал воздух надвое. Взорванная земля взлетела вверх, одновременно взвилась вторая ракета.

Солдат Генрих Брасс, протирая глаза, поднял голову от своего окопа.

— Опять фейерверк,— зевнул он.— И чего только они шпарят по двадцать первому. Эта мясорубка сейчас свободна и, слава богу, больше не будет сдаваться в наем!

— Как бы не так,— заметил солдат, поднявшийся рядом с Генрихом.— Номера готовят для приема новых гостей.

— Что ты болтаешь?

— Тут один из связи рассказывал, там сейчас работает нестроевая рота.

— Какая рота? — уже настороженно спросил Генрих.

— Кажется, сорок девятая,— равнодушно ответил солдат.

— Что? Что?!— тряс его за плечи Генрих.

— Ты сошел с ума! — испуганно вырывался из его рук солдат.

— Да ты понимаешь, ты понимаешь— там же Либкнехт! Либкнехт! Ах, негодяи!..

Солдаты подымались по всей линии окопа.

— Либкнехт... Либкнехт...— гудели голоса над окопом.

Осколки и обломки, наполняя пространство, с шипением и свистом скрещивались над головами людей 49-й нестроевой. Кто-то отчаянно крикнул:— Теперь нам крышка!

— А где же начальство? Где начальство? — раздавались со всех концов голоса.

Шушке забился в угол окопа, зубы у него стучали.

— В блиндаж! — кричал бородач Бок. — Уходите в блиндаж!

Из кучи тел поднялась круглая голова Кваста. Он сидел на корточках и плакал, по-детски размазывая ладонью слезы по лицу.

— Незачем стараться,— всхлипывал он,— блиндаж засыпан.— Вдруг он протянул руку к Либкнехту и крикнул: — Либкнехт! У божьего престола вы ответите за всех нас! Ответите, Либкнехт!

— Натурально, он сошел с ума,— пробормотал портной. Но Либкнехт бросился к Квасту, он схватил его за руку.

— О чем вы говорите, Кваст? — властно спросил он.

Кваст плакал, крупные слезы стекали по его лицу.

— Я прощаю вас, как христианин,— всхлипывал он.

— Ничего не понимаю! — бормотал портной.

— А я, кажется, начинаю понимать!—сказал бородач.

— И я!.. И я тоже! — раздались голоса.

— Они послали всех нас сюда, товарищи, чтобы убить тебя, Карл! Чтобы убить Либкнехта! — крикнул бородач.

— Либкнехта... чтобы убить Либкнехта... Либкнехта... хотели убить Либкнехта... Негодяи!.. Либкнехта...— прокатилась по окопу, как грохот обвала, волна голосов.

— Бог мой! Бог мой! — бросился Либкнехт к бородачу.

Бородач и портной схватили его за руки.

— Бог мой! Товарищи! Но ведь, если им так хотелось, они же могли убить меня одного?!

Генрих Брасс, окруженный солдатами, не отрывал глаз от участка 21-бис. Там бесновалось пламя.

— Этот человек,— говорил Генрих,— должен жить! Понимаете, он должен жить!

В окопе на участке 21-бис люди припали к земле. На корточках, на коленях, лежа, прижимались они к земле, как бы желая с ней слиться.

— Ничего, Карл! Ничего! — говорил бородач.— Честное слово, умереть за тебя не так уж плохо. Верно, товарищи? — крикнул он.

— Да уж...— совсем спокойно откликнулся кто-то.— Это будет почетнее, чем выпустить свои кишки ради его величества.

— Ну, держитесь, ребята! — крикнул портной.

Так просто был принят вызов, брошенный этим людям, униженным, измученным, исковерканным войной. Справа, слева, сзади, спереди рвались снаряды.

— Благодарю вас, товарищи! — сказал Либкнехт.

Генрих Брасс ворвался в блиндаж к телефонисту.

— Франц, — властно приказал он.— Звони на сектор Б... пусть передадут только одно... На двадцать первом бис — Либкнехт! Его послали на смерть вместе с ротой! Пусть...

Огненный ливень бушевал над окопом. Люди лежали на земле, прикрыв головы железом лопат. Пули стучали о лопаты. Кто-то поднял голову из-за этого жалкого прикрытия.

— Как Карл? Как там Либкнехт? — спросил он.

— Как Либкнехт?.. Как Карл?.. — волной пошло по окопу.

Либкнехт поднял голову из-за лопаты.

— Мне здесь совсем недурно! — сказал он. И в эту же секунду пуля расщепила древко его лопаты.

Раскат далекого «ура» донесся в окоп.

— Что это? — поднял голову бородач.

— Ура-а! — кричал Генрих Брасс.— Урра-а-а-а! — кричали сотни голосов по всей линии его окопа.— Урр-а-а-а! — неслось с других секторов.

Люди стояли в окопах, вытянувшись, как на параде. И, как на параде, кричали они, широко раскрывая глотки, выкатывая от усердия глаза. Из блиндажей выскакивали заспанные офицеры, они метались по окопам, как серые мыши, попавшие в ловушку.

— Брасс, вы сошли с ума! — подскочил к Генриху офицер.—Почему вы кричите?

— Господин лейтенант,— бесстрастно ответил Генрих.— Мы кричим «ура» в честь наших товарищей, умирающих там во славу родины!

— Но из-за вашего дурацкого крика неприятель перенесет огонь на нас! — кричал офицер в полном отчаянии.

Как бы подтверждая его слова, над окопом разорвался снаряд. Земля взлетела вверх, заливаемая багровым отблеском огня. Второй снаряд сейчас же последовал за первым.

— Урра-а-а! — кричал Генрих.

— Ура-а! — кричали люди в окопах. Но теперь в их крике звучало торжество. Лица их светились напряженной радостью.

Дальше все потонуло в адском треске, лязге, в ошеломляющем завывании. Все скрыл дым. Черная и бурая пыль вертелась неистовым смерчем.

Утром, когда чуть брезжил холодный рассвет, по тонким скользким мосткам разбитых ходов сообщения возвращались с участка 21-бис люди 49-й нестроевой роты. Грязь густым слоем покрыла остатки их одежды их измученные лица. С лопатой на плече впереди шел Либкнехт.

У разветвления они встретились со стрелками, направлявшимися в окопы. Стрелки, уступая дорогу этому шествию теней, поднявшихся из ада, прижимались к стенкам, образуя шпалеры.

— Вот он!.. Вот... Где? Где?.. Вот! — шелестел шепот.

Какой-то стрелок медленно поднес руку к каске, отдавая честь Либкнехту. Многие последовали его примеру.

Люди 49-й невольно подтянулись, гордость озарила их измученные лица. Шествие двигалось дальше. Лопата на плече Либкнехта казалась знаменем.

ВОЙНА НЕОБХОДИМА!

К ночи 49-я вернулась домой. И впереди с лопатой на плече шел Либкнехт. Ветер, ворвавшийся в сарай, чуть не погасил свечу. Тени ползли по стропилам. В полной тишине раздавалось лишь тяжелое и неуверенное шарканье множества сапог.

И вот уже подымается к стропилам гулкий храп. Люди, сваленные усталостью, спят, не раздеваясь, где попало и как попало. Либкнехт сидит на ящике. При слабом свете чадящей свечи он что-то пишет, низко склонившись над бумагой.

В ворота ворвался Кваст. Он размахивал руками, задыхаясь от возбуждения.

— Встать!.. Построиться!.. Смирно!.. Построиться!..

Люди приподнимались с земли. Они ничего не понимали.

— Ребята, —хрипел Кваст.— Умоляю... маленькое усилие...

…Его высочество кронпринц!

49-я, уже построенная вдоль всего сарая, загибалась, образуя собой полукаре в форме буквы «Г».

Его высочество кронпринц Вилли прошел в сарай быстрой фамильной походкой, за ним шла свита. Лейтенант Шушке, совершенно растерянный, трусил рядом с генерал-майором Гренером.

Его высочество сегодня красовался в форме гусара смерти. Это была его любимая форма. Высокая меховая шапка с серебряной эмблемой смерти украшала яйцеобразную голову его высочества. Глаза его высочества постепенно осваивались с темнотой. С ног до головы покрытые грязью, с глазами, лихорадочно горящими на осунувшихся, землистых лицах, люди 49-й выглядели так, что даже его высочество, привыкший за эту войну к самым разнообразным и печальным картинам, несколько смутился. Впрочем, он быстро оправился.

— Ого! — бодро воскликнул он.— Да вы у меня боевые ребята! С такими мы не пропадем! А? — Его высочество поперхнулся коротким смехом. 49-я молчала.— Так, так,— голос его высочества растроганно дрогнул.— Хвала и честь!.. Хвала и честь!..—Кронпринц с нескрываемым любопытством оглядывал строй, явно кого-то разыскивая.— Командир роты! — произнес он. Шушке подскочил к кронпринцу, и тот, склонившись, прошептал ему что-то на ухо.

— Слушаюсь, ваше высочество! Нестроевой солдат Либкнехт!— с отчаянием крикнул Шушке.— Пять шагов вперед!

Точно по уставу Либкнехт выступил из строя. Его высочество быстро шагнул ему навстречу.

— Ах, ну зачем же так официально? — милостиво произнес он.— Вольно... вольно! Очень рад, очень рад случаю познакомиться с вами, доктор Либкнехт!.. Знаете, умный человек...

Либкнехт молчал. Его высочество тоже смолк.

Генерал-майор Гренер взглянул невзначай на обер-лейтенанта фон Мальхоффа. Лицо фон Мальхоффа было сковано маской совершенного бесстрастия. Его высочество беззастенчиво разглядывал Либкнехта. Вся фигура Либкнехта, с точки зрения его высочества, являла собой полную нелепость. Широкие, непомерно большие и рваные солдатские штаны, сапоги, белые от присохшей к ним грязи, штатское пенсне на носу.

— Так вот вы какой!..— задумчиво произнес Вилли.— А мне говорили про вас столько страшного...

Губы Либкнехта дрогнули, лицо его неожиданно озарила обычная добрая, немного детская улыбка.

— Да у вас очень славная улыбка! — одобрил Вилли.— Ну-с, доктор,— решительно сказал он,— поговорим попросту... как двое умных людей!

— Я слушаю вас,— спокойно ответил Либкнехт.

— Так... так...— Его высочество несколько смущенно искал темы для разговора.— Так! Ну... Ну как ваше здоровье? — наконец выпалил он.

— Прекрасно! — твердо ответил Либкнехт.

— Вот это ответ! — обрадовался Вилли.— Молодецкий ответ, доктор Либкнехт. И так говорит, господа,— обернулся он к свите,— человек, просидевший у письменного стола штаны до дыр. Человек бумаги! А? Приятно слышать! Верьте мне,

доктор, я вполне вхожу в ваше положение. Тягости солдатской жизни вам ведь несколько непривычны... знаете, там... копать окопы, таскать тачки... и потом,— Вилли вдруг хитро подмигнул Либкнехту,— ать, два! Ложись... вставай... вставай... ложись!..— Его высочество радостно смеялся, возбужденный собственным остроумием.

Либкнехт близоруко щурил глаза, рассматривая его высочество, как редкий экспонат.

— Но ничего не поделаешь,— оборвал его высочество смех.— Долг превыше всего! Ничего не поделаешь, а? Ведь вы человек долга, не так ли, доктор Либкнехт?

— Я думаю, что так! — ответил Либкнехт.

— Ну вот, ну вот!..— Его высочество опять беспричинно захлебнулся смехом.— Ах, честное слово,— хлопнул он Либкнехта по плечу,— вы там... в Берлине, удивили меня... Ну как мог настоящий мужчина так ненавидеть войну? Ведь война — это утеха мужчин! Неужели кровь воина, кровь мужчины не течет быстрее в ваших жилах, когда грохочут пушки, когда над полями сражений несутся воинственные клики? Неужели дух войны не укрепил вашего мужества?

— Вы правы, ваше высочество,— сказал Либкнехт.— Да! Я стал мужественней, я стал закаленней! Я даже уверен в том, что война необходима...

— О! О! — обрадовался Вилли.— Ну наконец-то! Наконец!..

— ... но, ваше высочество, война, которую я считаю необходимой, о которой я даже мечтаю, это война гражданская.

Строй 49-й качнулся. Солдаты впились глазами в Либкнехта. Гренер сделал шаг к кронпринцу. Фон Мальхофф схватился за кобуру.

— Не понимаю! — медленно сказал его высочество.— Это какие-то глупости! Войной занимаются военные, то есть люди, которым присвоен мундир, остальные заняты другим делом. Гражданская война... Эти два слова рядом — бессмысленны... Не понимаю, что это значит?

— Это значит, ваше высочество,— Либкнехт оглядел своих товарищей по роте,— что народы расправятся со своими правительствами оружием, которое правительства вручили им для уничтожения друг друга. Это значит, ваше высочество, что многие короны полетят с голов, а заодно с коронами полетят с плеч и сами головы. И, наконец, ваше высочество,— пророчески простер Либкнехт руку,— это значит, что неизбежна та революционная война, в огне которой возникнет новый мир!

Казалось, что вихрь пронесся над сараем. Либкнехт говорил все это не столько его высочеству, сколько солдатам своей роты. И они, скованные строем, сбрасывали усталость, выпрямляли спины, глаза их горели.

Его высочество всерьез испугался.

— Нет, нет,— бормотал он.— Это невозможно... Да вы какой-то пророк... какой-то Иеремия. Я, знаете ли, не люблю пророков. Командир роты!

Челюсти Шушке трясла мелкая и противная дрожь.

— Нестроевой солдат Либкнехт!— крикнул он.— Пять шагов назад!

Либкнехт точно по уставу вступил обратно в строй.

Его высочество оглянулся направо, потом налево.

— Господа,— сказал он.— Не пора ли нам двигаться дальше?— И вдруг стремительно пошел к выходу.

— Равнение налево! — кричал Кваст. Рота провожала глазами его высочество и свиту.

Из темноты выступил обер-лейтенант фон Мальхофф. Он вплотную подошел к Либкнехту.

— Доктор Либкнехт! — сказал он.

— Слушаю! — ответил Либкнехт.

— Доктор Либкнехт, это наша вторая встреча!..

— Ах, вспоминаю,— уже совсем по-штатски вскинул на фон Мальхоффа пенсне Либкнехт.

— Но не последняя! — заключил фон Мальхофф.

— Возможно, возможно! — рассеянно ответил Либкнехт.

Фон Мальхофф круто повернулся, и его поглотила ночная тьма.

Была секунда тишины, и потом строй смешался. Люди 49-й окружили Либкнехта. Приветственные крики потрясли стены сарая. 49-я бесновалась.

УБРАТЬ ЕГО!

В машине его высочество довольно долго молчал. Чтобы несколько успокоить возбужденные нервы, он сам правил машиной. Шофер сидел с ним рядом. Но неожиданно его высочество заржал.

— Нет... нет, однако, каков этот господинчик? Смелый господинчик! —захлебывался он смехом.

— Простите, ваше высочество,— сказал фон Мальхофф. — По-моему, его надо уничтожить!

— То есть, как?

— Убить, ваше высочество!

— Фуй, фуй, лейтенант! — укоризненно произнес его высочество.— Какая грязь! К чему? К чему делать из него мученика? Его просто надо спихнуть отсюда, чтобы им здесь даже не пахло. А то, чего доброго, он действительно испортит нам всю армию. А? Нет, честное слово. Генерал,— обратился он к Гренеру.— Найдите любой предлог... болезнь... сессия этой говорильни рейхстага... внеочередной отпуск... все, что хотите... но — к черту!..

— Слушаюсь, ваше высочество!

На плацу 49-й провожали рядового Либкнехта. Солдаты стеклись на плац отовсюду. Со всех участков пришли они проститься с Либкнехтом. Плац гудел множеством голосов. В тяжелую крестьянскую телегу была впряжена Пуцци. Она поворачивала морду к Либкнехту, печально поглядывала на него.

Либкнехт стоял в телеге.

— До свиданья, товарищи! — кричал он.

— До свиданья, Карл!.. Прощай, Карл! — гудели сотни голосов.— Погляди хорошенько сам, как там все?

— Будьте спокойны, товарищи! — кричал Либкнехт.— Обещаю вам бороться, пока хватит моих сил.

Лейтенант Шушке отчаянно жестикулировал из окна своей каморки.

— Скорей! Скорей! — шептал он.

За его плечом прятал свою сильно осунувшуюся физиономию фельдфебель Кваст.

Телега тронулась. Солдат Генрих Брасс шел рядом с ней, он не отпускал руку Либкнехта.

— До свиданья, товарищи!

— До скорой встречи, Либкнехт! Мы на тебя надеемся, Карл! — гудел плац.

Сотни рук поднялись в воздух. Сотни рук приветствовали Либкнехта. Сотни рук махали касками, фуражками, винтовками вслед телеге, спускавшейся с холма.

— До скорой встречи, Либкнехт! До скорой встречи.

БЕРЛИН. 1 МАЯ 1916 ГОДА

Первого мая 1916 года на одной из улиц рабочего предместья Берлина двигалось очень немноголюдное шествие. Булыжник мостовой гудел под тяжелым и четким шагом колонны. Шествие двигалось в полном молчании. Рабочие с перепачканными лицами, с руками, навсегда пропитанными синевой стальной пыли. Женщины, покинувшие темные подвалы, с неизгладимыми следами труда и нужды на бледной коже, в фартуках, в платках, затянутых тяжелыми узлами на спине, с детьми на руках. Старики с повязками черного крепа на рукавах засаленных пиджаков. Солдаты, инвалиды на тележках, на костылях, с пустыми рукавами солдатских курток — отработанное варево войны.

Рядовой Карл Либкнехт шел во главе шествия. По его правую руку шагал рабочий Август Штепфель, слева — кривыми, но крепкими ногами отбивал по булыжнику шаг рабочий Пауль Людике. Красное знамя колыхалось над их головами.

Карманы поношенной солдатской куртки Либкнехта, незастегнутый портфель в его руках, карманы его широких солдатских штанов были набиты листками.

Как сеятель разбрасывает зерна во вспаханную землю, так разбрасывал он их пригоршнями,— налево, направо. На тротуарах листки подхватывались рабочими, выползавшими из подвалов, их женами, бледными детьми этих голодных кварталов.

Листок дрожал в руках старого рабочего.

«Рабочие! Товарищи! — кричали буквы листка.— Докажите господствующим классам, что Интернационал не мертв и возрождается с новой силой, как феникс из пепла...» Буквы листка расплылись. Шествие росло. Оно двигалось по узкому коридору улицы, зажатое кирпичными корпусами заводов. Тревожно пели гудки. В распахнутые ворота было видно, как отовсюду через заводской двор сбегались к воротам рабочие, на ходу обтиравшие замасленные руки о свою одежду.

Либкнехт разбрасывал листки.

Черная сетка крепа упала с шапочки на глаза молодой женщине, когда она склонилась, чтобы поднять листок, брошенный Либкнехтом.

— Женщины народа! — прыгали буквы перед ее глазами.— Как долго вы будете терпеть преступление человеческой резни, нужду, голод?.. Выходите на улицы! Бросайте работу! Поднимайтесь на борьбу!..

Теперь шествие двигалось по одной из центральных улиц города, и ему не было конца. Захлопывались окна буржуазных квартир, тяжелые железные шторы с визгом опускались, прикрывая зеркальные стекла витрин магазинов. Красное знамя полыхало над шествием.

Либкнехт разбрасывал листки.

Буржуа поднял листок.

— Долой братоубийственную бойню! — читал он, и глаза его круглели от ужаса.— Наши враги — немецкие капиталисты... Да здравствует рабочий Интернационал! Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Группа Спартак...

Площадь. Пять перекрестков улиц, лучами расходившихся от площади, были оцеплены полицией. По шестому лучу вливалось шествие. Заходящее солнце покрыло мягкой позолотой серые очертания домов, теплым ореолом окружило деревянное безобразие статуи войны. Продавец гвоздей таращил из-под котелка глаза, глядя на стремительный поток, заполнявший площадь.

В кафе Иоста кельнеры метались от окна к окну, опуская шторы.

Приподняв край шторы, приникли к стеклу Эберт, Шейдеман и Носке.

— Смотрите... смотрите...— шептал совершенно ошеломленный Эберт.— Смотрите, сколько народу!

— Ай-ай! Как это могло случиться? — недоумевал Шейдеман.— Ведь мы же ничего не знали!

Красное знамя развевалось в центре площади. И там же, окруженный тесным кольцом рабочих, находился Либкнехт. Щуря глаза, он видел волнующееся море голов, обращенных к нему. Со всех концов площади полиция сквозь толпу пробивала дорогу к красному знамени, к Либкнехту.

— Уходите, Карл! — говорил Штепфель.— Вы сделали все, что могли! Уходите!

— В чем дело?— сказал Либкнехт.— Ведь я же должен говорить.

— Все понятно,— сказал Носке.— Видите вы этого сумасшедшего?

— Да, да, это он! — задыхался Эберт.

— И стоило ему только появиться в Берлине, как все опять летит к черту,— простонал Шейдеман.

Рабочие подняли Либкнехта над площадью, над толпой. Либкнехт простер руку.

— Долой войну! — крикнул он.— Долой правительство!

И тотчас же он был смят, сброшен вниз. В воздухе мелькали тяжелые резиновые дубинки, тесаки, шашки.

— Смотри... смотри... эти шупо! — восклицал Носке.— Они его лупят прямо по башке.— Нервы Шейдемана сдали.— Ах! — вздохнул он и закрыл глаза.

Либкнехт был зажат в кольцо полицейских. В воздухе мелькали кулаки, рабочий Август Штепфель молотил шупо по каскам. Пронзительно выли сирены полицейских автомобилей, все прибывающих и прибывающих на площадь.

Двое полицейских тащили Либкнехта под руки. Отчаянно сопротивляясь, он упирался ногами в мостовую. Голова его была откинута далеко назад. Тоненькая струйка крови стекала по бледному лбу.

— Долой войну! Долой правительство! — не переставая, кричал он.

СУД

— Да. Я сказал: долой войну! Долой правительство! Но мне нет нужды защищаться. Я выполнил свой долг и неуклонно буду выполнять его и впредь! — воскликнул Либкнехт, обернувшись к судейской скамье.— И здесь я для того, чтобы обвинять, а не защищаться. Беспощадная классовая война против правительств капитализма и империализма является обязанностью каждого социалиста, каждого представителя пролетарских интересов.

Мундиры, эполеты, отливающие золотом и серебром, лысины, бороды, пенсне в золотой оправе покачивались над бумагами. Высший военный суд королевской резиденции Берлин заседал при закрытых дверях. Аккуратные и ровные ряды пустых стульев как бы охраняли спокойствие членов суда.

Лейтенант Шушке укоризненно и достойно переводил глаза с Либкнехта на острую седеющую бородку председателя суда, олицетворявшего здесь высшую справедливость. Рядом с ним на свидетельской скамье сидел, положив руки на колени, фельдфебель Кваст. Кваст имел праздничный вид. Волосы его были гладко зализаны, сапоги нестерпимо блестели. Больше всего он боялся, сделав лишнее движение, задеть своими фельдфебельскими коленями колени господина обер-лейтенанта фон Мальхоффа. Он испуганно косил на него одним глазом и потел от напряжения. Фон Мальхофф внимательно слушал Либкнехта и чуть похрустывал тонкими пальцами сплетенных рук. На самый краешек свидетельской скамьи близнецами присели два шуцмана.

— Политика, которой я буду держаться и впредь, чего бы мне это ни стоило,— говорил Либкнехт, сопровождая каждое слово энергичным жестом руки,— вскоре, как я надеюсь, станет политикой рабочего класса всех стран. И тогда этот класс будет иметь достаточно сил, чтобы сломить империалистическую волю ныне правящих классов и по-своему установить отношения между народами на благо коллектива. Не гражданский мир, а гражданская война! Вот мой лозунг.

Конвойные за спиной Либкнехта поблескивали сталью шашек.

— При малейшем нарушении порядка,— предупреждал чей-то противно-бесстрастный голос,— мною будет отдано распоряжение применить оружие.

Зажатые в тиски полиции, скованные ее железными кольцами, у здания суда, на улицах, прилегающих к суду, стояли громадные толпы рабочих, женщин, подростков, пошедших за Либкнехтом, дабы сказать войне «нет!».

Софья Либкнехт и дети Карла стояли в толпе. Мальчики очень выросли. Гельми стал совсем похож на отца: та же упрямая складка у рта, отцовский высокий лоб. Мальчики бережно, с двух сторон, держали Софью под руки. Верочка цеплялась за ее юбку.

Толпа молчала, но грозным было ее безмолвие.

— Снимите с народа,— горячо говорил Либкнехт,— намордники и ручные кандалы осадного положения! Созовите народ здесь или где вы хотите, созовите солдат на фронте, отовсюду, откуда хотите! И тогда выступим перед собравшимися, перед их судом: на одной стороне все вы, весь суд, господа из генерального штаба, военного министерства и из всех иных учреждений, какие вы только знаете; на другой стороне буду стоять я или один из моих друзей. У меня нет сомнений, на чьей стороне будет народ. Вы грозите мне каторжной тюрьмой? Каторжная тюрьма! Лишение гражданских прав! Ну и прекрасно! Ваша честь — не моя честь! Но я говорю вам: ни один генерал никогда еще не носил своей формы с такой честью, с какой я буду носить куртку каторжника!

Председатель суда стучал о стол костяшками руки, сжатой в кулак.

Толпа, стиснутая кольцами полиции, молчала.

Верочка доверчиво косилась на рабочего Августа Штепфеля, положившего свою огромную руку на ее голову.

...Оркестр тихонько наигрывал нежнейший вальс.

Носке и Шейдеман сидели у своего любимого столика в кафе Иоста. Они поглядывали в дальний угол кафе, на светлое пятно стекла телефонной кабинки. За стеклом оживленно мотался тяжелый затылок Фрица Эберта.

Недоеденный кусок вишневого пирога лежал на тарелке перед Шейдеманом.

— Да...— вздыхал он.— Группа «Спартак»! У них уже группа...

— О чем ты беспокоишься, Филипп?— сказал Носке.— Либкнехт...— Носке загнул палец.— Ну, он уже не вылезет сухим! Роза... доктор Роза...— Носке загнул второй палец.— Меринг,— загнул он третий палец,— ты сам знаешь, их арестовали не на один день!

— Да, да...— покачал головой Шейдеман.— Подумать только, старый Франц встретил свое семидесятилетие за тюремной решеткой... Ай-ай... до чего все это дошло!

Эберт вышел из телефонной кабинки.

— Ну как, Фриц?

— Каторжная тюрьма! — Эберт скорбно склонил голову. Однако лицо его выражало совершенное довольство.

— И все-таки мне его немножко жаль,— сказал Шейдеман.— С его способностями — какую бы он мог сделать карьеру!

— Глупости! — буркнул Носке.

— Ну так, Филипп,— распорядился Эберт.— Садись сочинять протест. «Мы протестуем против насилия, совершенного над Либкнехтом...». Я уже обо всем договорился... Все будет совершенно прилично.

ТЮРЬМА

— Железная решетка на твоем окне, дверь, запертая на замок, цвет твоей одежды — все говорит тебе, что ты утратил свободу.

— Ой, ой, господин цирюльник,— подскакивал Либкнехт на круглом железном табурете.— Вы же сдерете с меня всю кожу.

Уже облаченный в серую холщовую куртку каторжника, клейменную на спине очередным номером, Либкнехт проходил сейчас последний круг чистилища каторжной тюрьмы. Тюремный парикмахер, такой же каторжник, склонившись над ним, безжалостно соскребал тупой бритвой волосы с его головы.

Вокруг небольшого стола, над которым старший надзиратель гнул свою и без того сломанную ревматизмом спину, теснились удивительные приборы, измеряющие человека вдоль и поперек, отмечающие все неповторимые особенности, отпущенные ему щедрой природой.

— Слушайте, Либкнехт, слушайте,— сказал надзиратель.— Бог не потерпел,— возвысил он свой совершенно бесцветный голос,— чтобы ты и дальше злоупотреблял свободой для прегрешений и несправедливостей...

— Полегче, полегче, господин цирюльник,— тихонько взмолился Либкнехт.— Ведь меня же не приговорили к скальпированию.

— Либкнехт... Либкнехт!

— Да, да, господин надзиратель.

— И бог воззвал к тебе: «доселе и не дальше!» Склонись же перед мощью господней, склонись перед законом государства...

— Какой слог, ах, какой слог!— восхищался Либкнехт.

— Покорствуй правилам этого дома...

— Но ведь это же стихи, господин надзиратель! Это Гомер!— восклицал Либкнехт.

— Нет,— уныло сказал надзиратель,— это устав каторжной тюрьмы. Не больше. Параграф второй...

Парикмахер кончил свою работу. Из кармана холщовых штанов он извлек осколок зеркала и молча сунул его в лицо Либкнехту. Из зеркала на Либкнехта глядело удивительно чужое и странное лицо.

— Заключенные обучаются сапожному ремеслу...— бубнил надзиратель.

— Кажется, я хорош!— с восторгом сказал Либкнехт.

Надзиратель поднял голову. Он совершенно недоумевал.

Либкнехт улыбался сам себе в зеркало.

— Неуместное веселье, неуместное веселье, Либкнехт.

— Но, господин надзиратель, кто же может даже здесь запретить мне улыбаться?— серьезно сказал Либкнехт.

Камера. Железная дверь. Решетка на окне. И человек, повернувшийся лицом к окну.

Каторжник Либкнехт стучал молотком по подметкам сапог. За тюремной решеткой насвистывал свою печальную песенку осенний ветер 1916 года. Потоки воды ливнями низвергались на землю.

Если снег в лицо метет...—

пел Либкнехт и стучал молотком по подметкам. Неукротимым блеском горели его глаза.

Как видение, возникла изрезанная окопами, безбрежная, залитая водой равнина. Ветер обдавал своим ледяным дыханием кучку французских солдат. Они жались к краю окопа. Вода, заливая окоп, доходила им до пояса. Войны не было. Были только вода и грязь, в которой тонули люди.

Худой, высокий солдат стоял над окопом. Согнув сутулые плечи, он опирался на винтовку.

— И все-таки,— говорил он,— все жертвы, приносимые нами, убийства, в которых мы погрязли, кровь, в которой мы обагрили руки, все-таки это не напрасно. Народы начинают просыпаться! Ружья начинают рассуждать!..

— О, если бы так! — страстно вздохнул какой-то солдат со дна окопа.— О, если бы так!

— Надо биться, надо убить войну! — говорил высокий.

— Значит, после этой войны придется снова драться? — раздался чей-то голос.

— Да, придется... но не против тех... в серых куртках. О! Сколько испытаний ждет нас впереди!

— Значит, выходит, что мы стараемся и для них? — указал какой-то солдат в сторону немецких окопов.

— Они — это и есть мы! — ответил высокий.— И разве не оттуда поднялся прекрасный голос... голос честности и прямоты?

— О ком ты говоришь?

— Либкнехт! — ясным голосом сказал высокий.— Вот образ, который вечно будет сверкать красотою и мужеством!..

— О да... да! Это человек...

— Барбюс... Анри! — раздался в липком тумане голос.

Высокий солдат повернул на голос свое исхудавшее горбоносое лицо.

— Надо идти... капрал зовет...— сказал он и исчез в тумане.

— И все-таки откуда... откуда все начнется? Откуда же придет весть освобождения?! — произнес в мутное пространство какой-то солдат.

Ледяное безмолвие нарушалось лишь чавканьем сапог удалявшегося Барбюса.

А каторжник Карл Либкнехт, не отрываясь, глядел за решетку тюрьмы. Там снег покрыл чистой и холодной пеленой землю, сухие ветви деревьев сверкали серебром.

Будем петь среди громов,
Страх и скорбь забудем...—

пел Либкнехт и стучал молотком по подметке.

Если в мире нет богов —
Мы богами будем!

С лязгом отворилась дверь. Вошел надзиратель.

— Эй, Либкнехт! А вы все поете, поете...

— Пою, господин надзиратель!

— Ну так вот,— сказал надзиратель.— Там, в России, они скинули своего царя. Теперь мы быстро расправимся с ними.

Либкнехт вскочил.

— Что?! — крикнул он.

...Таяли снега. Реки несли льдины. Ручьи превращались в потоки. Деревья покрывались листвой. Они шумели и качали пышными зелеными кронами. Созревали плоды. Потом леса оделись в багрянец осени. Падали листья. Потоки дождя низвергались на землю.

— Как в России? Что в России, Сонечка?

Через тюремную решетку Софья прижималась к Карлу. Она ловила его руки и целовала их, гладила его изможденные щеки. Он целовал ее руки, тянулся губами через прутья решетки к ее губам, гладил по голове мальчиков Гельми и Бобби.

— Карл... Карл...— плакала Соня.

— Соня, Сонечка... Ну, не надо так! Мне же совсем не так плохо. Что в России, Сонечка? Что в России? Мне надо так много знать! Прости меня, Сонечка... Прости, милая... Как Ленин?

— Там переворот,— сказал Гельми.

— Как?!

— Ленин и большевики восстали...

— Не вести разговоров! Не вести разговоров на запрещенные темы! — встрепенулся надзиратель.

— Ах, господин надзиратель! Сонечка, милая! — Либкнехт шевелил губами.

Одна Софья могла его понять, и она поняла. Она вся собралась.

— Тетя Густи,— говорила она,— чувствует себя лучше, вся власть теперь в руках Советов.

— Как, как, Сонечка?

— Но маленький Фрицли недавно объелся и заболел. Советы рабочих, крестьянских и солдатских депутатов... Отто прислал открытку. Они с Герти живут неплохо. Народные комиссары... У них родился беби... Ленин возглавляет правительство. Беби назвали Петером...

— Так, так, Сонечка! — шептал Либкнехт.— Дальше, Сонечка! Дальше, милая!

Надзиратель ничего не понимал и хлопал растерянно глазами.

Либкнехт приник ухом к решетке своего окна.

Свисток паровоза, увозящего Соню и мальчиков, замер вдали.

— Сонечка... детки...— прошептал Либкнехт.— Ну, прекрасно... прекрасно! — Он ходил по камере, все убыстряя шаг. Он поднял голову.

И потому живей за дело принимайся!—

громким и ясным голосом произнес он.

Сомненьем и тоской напрасно не терзайся!
Сегодня, как всегда, и ярко и высоко
Зажгутся звезды вновь!

Надзиратель вошел в камеру.

— Чего вы так раскричались, Либкнехт? — спросил он.

— Ах, господин надзиратель! Но это стихи тайного советника Гёте. Разрешенные!

ТЮРЬМА (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Ножницы в руках Софьи дрожали, когда она разрезала грубую холстину посылочки с штампом военной тюрьмы Люкау. Бобби и Гельми следили за движением ее быстрых рук. Из посылочки сыпались книги. Книги падали на пол. Бобби склонился, чтобы подобрать их.

— Вот письмо,— сказал он.

Софья выхватила из его рук листочек.

«Дорогие! — читала она.— Тысячи поцелуев и мои объятия к Новому году».

Был вечер Нового года. Елка, еще украшенная огарками свечей, но уже отставленная в угол, осыпала пол сухими иглами. На столе по четырем тарелкам были аккуратно разложены ровные доли липкой массы военного мармелада, по кусочку грубого темного хлеба. Посреди стола красовалась бутылка настоящего вина, неведомо где раздобытого Софьей.

«Я пишу это письмо,— читала она,— в полном мраке. Холодно. За решеткой густой, как пар, туман. Он пронизывает насквозь, но черт подери всякого, кто слабеет духом и телом! Сообщаю вам о весьма приятном обстоятельстве: мне разрешили обменять мои книги. Раз в три месяца можно будет менять их и впредь. Посылаю вам Гомера, с которым я не расставался. Пришлите Шекспира — маленькое английское издание из книжного шкафа моего отца. Как бесподобна «Одиссея»! Взгляните внимательно на строфы двадцать четвертой песни... описание Агамемноном смерти Ахилла. Какая отчетливость линий, какие сверкающие краски!»

Маятник отстукивал последние часы 1917, голодного года.

Стрелка часов дрогнула.

Софья разливала мальчикам вино в бокалы. Верочка в одной рубашке топталась босыми ножками на стуле и тянула свой бокал к Софье. «Одиссея», раскрытая на двадцать четвертой песне, лежала перед Бобби. Часы били двенадцать. Все встали.

— С Новым годом, за здоровье отца, дети! — сказала Софья с последним ударом часов.

Дети выпили вино. Верочка закашлялась. Софья подошла к календарю, сорвала обложку.— Первое января 1918 года.

Верочка захлопала в ладоши.

Бобби уткнул нос в «Одиссею».

— Послушайте,— сказал он.— Но здесь какие-то точки.

Гельми склонился над книгой.

— Да,— сказал он,— над отдельными буквами, еле заметные, карандашом... В чем дело? «Стойте, Ахейцы, куда вы бежите, Аригивяне? Что вас так испугало? То с нимфами моря из бездны глубокой...».

— Видишь,— сказал Бобби,— над «с», над «р», над «л»...

— Погодите, погодите, дети,— сказала Соня.— Складывайте буквы по порядку... Стойте,— водила она пальцем по строчкам.— «С», потом «о», испугало... «л», сол... бездны «д», скорбная мать... «а»... «т»...

«Солдаты! — воскликнул Гельми. — Р... а.. б... о...— водил он по строчкам,— ч... рабочие!.. Приближается... час... действия. Следуйте примеру,—читал Гельми,— ваших братьев в России...».

— Солдаты, рабочие,— гремел над окопом голос Генриха Брасса.— Солдаты! — громко читал Генрих листовку Либкнехта.— Следуйте примеру ваших братьев в России!

22-я рота была готова к атаке: ручные гранаты розданы, ранцы затянуты, пела труба, из глубины окопа несся крик:

— Двадцать вторая, в атаку! Вперед!

Но солдаты слушали Генриха и не двигались с места.

— ...Сквозь ужасы и грохот войны,— звенел над окопом его голос,— несется к пролетариату всего мира клич русских рабочих...

Лейтенант подскочил к Генриху.

— Брасс! Что такое? — кричал он.— Вперед! Вон из окопов!

Никто не тронулся с места.

— Солдаты! — гремел Генрих.— Не пора ли повернуть оружие против своих угнетателей! Покончите с бойней народов! Все за одного! Один за всех!

По всем линиям шел крик: — Двадцать вторая отказалась идти в атаку... Двадцать вторая отказалась...— И многие, уже спускавшиеся по неровному и скользкому скату окопов, возвращались обратно.

Фон Мальхофф ворвался в окоп. Он бросился к Генриху. Рядом с Генрихом, беспомощный, бледный как полотно, стоял командир роты.

— В чем дело? — яростно крикнул фон Мальхофф.

— Дело в том, господин обер-лейтенант,— ответил Генрих,— что мы больше не собираемся воевать.

— Что?.. Что?.. Негодяй!

— Но... но!

И вдруг фон Мальхофф заметил крест на груди Генриха.

— Товарищ,— сказал он,— железный крест на твоей груди... товарищ...

Генрих сорвал крест.

— Получай его! — бросил он крест под ноги фон Мальхоффу.— Он мне больше не нужен.

Фон Мальхофф отступил назад и поднял хлыст. И сейчас же острия штыков десятка винтовок коснулись его груди.

— Устав гласит,— сказал Генрих,— когда ты стоишь лицом к врагу — стреляй! Господин обер-лейтенант! Я сейчас стою лицом к врагу! Берегитесь! Долой войну! — крикнул он.

— Долой войну! — покатился крик по окопам.

Французские солдаты, прислушиваясь к крику, несшемуся с той стороны, подталкивая друг друга, медленно подымались из окопов.

И опять таяли снега, опять реки вздымали льды, деревья покрывались листвой. Сквозь тюремную решетку ворвался воздух, напоенный всеми запахами вечной весны. Ликующий птичий хор звенел над землей, несся к голубому сиянию небес. Каторжник Либкнехт поднял изможденное лицо к солнцу, к небесам, к весне. Он протягивал руки к птицам.

— Гли-гли-гли-глик! Гли-гли-гли-глик! — передразнивал он маленькую вертиголовку.— Дуид-гуид, дуид-гуид,— вторил он жаворонку.

— О, какой простор! — произнес он наконец, широко раскрыв глаза, в которых отражалось солнце.— Милый жаворонок, не захлебнись... Пой, пой свою веселую песенку!.. Болтайте, скворушки. Синицы, я слышу ваши цицибэ... клин клирр... цицибэ клин клирр. Ого, как ты свистишь, черный дрозд! Или ты чем-нибудь недоволен? А ты, серый голубь? Ах, как ты влюблен! Как ты влюблен в свою голубку! Помилуй, сколько томности! Гуур-гу-гу... гуур-гу-гу-гу! Так голосите, пойте, звените, ласточки, иволги, зяблики, чижи! Славьте жизнь, она, честное слово, прекрасна! Ведь вам неведомы сомнения. О, какой цельной жизнью живете вы, счастливцы! А я? Нет, честное слово, моя жизнь до сих пор была жизнью всего лишь наполовину! А ведь можно, нет, даже должно прожить цельную жизнь! И есть такой человек, жизнь которого изваяна как бы из одного куска мрамора. Этот человек не знал слабостей. Когда он говорил «нет», это было нет. Его «да» стоило всего золота в мире. Он ненавидел врагов и не боялся рвать с друзьями, когда они изменяли общему делу. И его окружили люди, которые жили с ним одним стремлением, одним гневом, одной радостью. И сейчас они победили.

Птицы затихли. Они тихонько сидели на ветках и слушали Либкнехта. Скворцы степенно уселись на окошках скворешников.

— Ого, да вы смолкли? — сказал Либкнехт.— Вы хотите знать имя человека, мужество которого не имеет предела? Его имя Ленин. Цельность, цельность, цельность, вот что такое русская революция! — вдруг совершенно серьезно сказал Либкнехт птицам.— О, как много я понял сейчас, дорогие мои, как много я понял!

Скворцы оживленно болтали, поблескивая бусинами глаз.

— Да не болтайте же так укоризненно! Вы, скворушки,— сказал Либкнехт.— И ты,

дрозд! К чему такой иронический свист именно сейчас, когда эти стены теснят меня со всех сторон. Ничего, ничего, друзья! Учиться, учиться, учиться у них! Слышите вы, друзья мои, я буду учиться у Ленина! О, как хочется на волю! — оторвался Либкнехт от решетки.— Но ничего, ничего! Когда-нибудь же я вырвусь отсюда. И тогда...

Ласточки вились в воздухе. Они пронзительно кричали и кружились над крышей тюрьмы.

Либкнехт бегал по камере.

— Проклятые стены! Проклятая клетка! Проклятое бессилие! — сжимал он руками голову.

Весь горизонт потемнел. Мельканье птичьих крыл заслонило солнце. Радостный гомон подымался ввысь, к небу.

Либкнехт бегал по камере. Пять шагов вперед, пять шагов назад. Вперед. Назад. Вперед. Назад.

А император Вильгельм II прибыл на один из берлинских заводов. Император шел своим обычным стремительным шагом по цеху. Его сопровождала свита. Задыхаясь от волнения, спешили за ним директора завода. Рабочие сливались в полумраке со станками. В углах маслянисто поблескивали штабеля снарядов.

— А, милостивые государи,— трубил император.— Меня хотят испугать забастовками... что делать?.. что делать?.. Война еще не кончена. Придется подтянуться, господа! Что понимаете вы в сердце немецкого рабочего? Ничего, ровным счетом ничего!.. А я? Я слышу биение его верного сердца... Император любит свой народ. Негодяи! Они думают отнять у меня мой народ... поссорить меня с моими немцами! Не удастся, милостивые государи, не удастся! — Вдруг император остановился посреди цеха.— Разве я не прав, ребята? — прокричал он, и голос его гулко раскатился по цеху.

Рабочие молчали, склонившись над станками. Они не понимали, чего требует от них император.

— Разве мы не продержимся, друзья? — трубил император.—До победы!.. До конца!.. Вы — держа в руках молот... Ты — у станка... А я — на троне!.. Так бейте изменников... Ведь все мы немцы, и все мы верны одному идеалу!.. Разве не так, ребята?!

— Свободу Либкнехту! — произнес кто-то в дальнем углу цеха.

И как грозный шквал налетел на императора крик, сразу вырвавшийся из сотен глоток:

— Свободу Либкнехту!

Сверху, с крана, рабочий Август Штепфель скатывал вниз, как камни обвала, свой могучий голос.

— Бросай работу! — кричал он.— Рабочие! — поднял он листовку Либкнехта.— Следуйте примеру ваших братьев в России! Сквозь ужас и грохот войны несется к пролетариату всего мира клич русских рабочих...

Гремел гром. Молнии бороздили синие тучи. Ливень низвергся на землю. Каторжник Карл Либкнехт метался по камере. Вперед. Назад. Вперед. Назад. Он все ускорял и ускорял свой безостановочный бег.

Надзиратель вошел в камеру.

— А вы все бегаете и бегаете, Либкнехт? — сказал он.

— Да, господин надзиратель, бегаю.

— Спокойнее, спокойнее, Либкнехт!

Либкнехт схватил надзирателя за руку, он подтащил его к окну. Гром и молния рвали небо.

— Господин надзиратель,— крикнул Либкнехт.— Ну как я могу быть спокоен? Или вы не чувствуете... Этот воздух пахнет тысяча восемьсот семьдесят первым годом, Парижем, сорок восьмым и сорок девятым, тысяча девятьсот семнадцатым в России...

— Ничего не понимаю! — сказал надзиратель, принюхиваясь к грозе.— Ну гром, ну молнии— обыкновенное явление природы, так называемые разряды электричества. О чем вы говорите, Либкнехт?

ИМПЕРИЯ КАТИТСЯ К ГИБЕЛИ!

Сухие желтые листья падали с деревьев, шуршали под ногами. Осень одела старые клены в великолепный багровый убор.

— Так вот, господа! Мой августейший дядя, его императорское величество предложил мне принять пост рейхсканцлера! — Его высочество принц Макс Баденский медленно шел по аллее парка своей резиденции. Под руки он ласково держал господ Эберта и Шейдемана. Густав Носке шел несколько сбоку. Сзади плелся престарелый серый дог его высочества.

— Уже самый факт,— говорил принц,— вручения мне этого поста... говорит о многом. Всем известны мои демократические воззрения... Монархия и демократия — вот мой девиз! Необходим крутой поворот руля, господа, и я не мыслю себе нового кабинета без вступления в него представителей вашей партии.

Господа социал-демократы были приятно удивлены, но лица их выказывали величайшую озабоченность.

— Простите, ваше высочество,— осторожно сказал Эберт,— но чем мы обязаны такой чести?.. Мы бы хотели точно представить себе условия...

— Присядем, господа! — вздохнул принц и опустился на садовую скамейку. Носке, Эберт и Шейдеман уселись рядом с ним. Дог улегся в ногах принца и положил свою старую морду ему на колени. Принц обтер платком лысую голову. Печальная и умная улыбка промелькнула под его темными усами.

— Я буду с вами совершенно откровенен,— сказал он.— Империя неуклонно катится к гибели... Положение на западном фронте безнадежно... Вам, конечно, известны последние донесения Людендорфа... Свежие американские войска... влияние русской революции, падение дисциплины — вот фронт! Ну, а что касается тыла... вы осведомлены не хуже меня: забастовки, голод...

— Ах, ваше высочество, в годину тяжких испытаний немецкие рабочие выполнили свой долг! Однако имперское правительство делало ошибку за ошибкой,— сказал Эберт.

— Ну, одним словом, господа, вручая вам портфели министров, мы рассчитываем, что вы еще раз увлечете народ за собой. Короче говоря, не буду скрывать— мы надеемся с вашей помощью спасти империю!

— Так вот каковы условия...— задумчиво произнес Эберт.— Спасение империи!.. Не знаю... не знаю! В конце концов, мы боролись не за империю!

Кронпринц откровенно улыбнулся.

— Вот как?!

— Да,— протянул Шейдеман,— положение тяжелое... Крайне тяжелое...

Носке молчал.

— Мы просим вашей помощи, господа,— сказал принц.— Неужели вы откажете в ней?

— Ваше высочество, никто не может упрекнуть меня! — горько сказал Эберт.— На алтарь отечества я отдал самое дорогое. Мой сын недавно пал смертью героя! — уголки губ Эберта дрогнули. Принц склонил голову.— Но здесь вопросы судьбы нашей партии... Мы должны подумать...

— Министры-социалисты...— мечтательно срывал с куста листик за листиком Шейдеман.— В этом есть прогресс. Могли ли сорок лет назад думать... Но в такой тяжкий час!..

Принц морщился и трепал лобастую морду дога.

— Тем больше чести,— сказал он.

— Но чем же ознаменуется наш приход к власти?.. Массы так разочарованы! — думал вслух Эберт.

— Да, понимаю, нужно бросить им какую-нибудь кость,— сказал принц.— Ну что же, они кричат: свободу Либкнехту...

— Амнистия?! — удивился Эберт.

— А почему бы нет? — иронически сказал Макс.— Неужели этот крикун так страшен?

— Послушай, Фриц! — осторожно сказал Носке.— Ты только представь, какой козырь будет в наших руках!— Носке сжал волосатый кулак.— Мы, министры, освободили Либкнехта!.. Ого!

— Да, да, в этом что-то есть,— заулыбался Шейдеман.

— Все это хорошо, господа,— сказал принц.— Но еще согласится ли кайзер на эту амнистию?

Но Эберт уже все сообразил, все рассчитал.

— Нет, нет, ваше высочество, но мы настаиваем на этом! Народ должен знать, что мы, именно мы, освободили Либкнехта.

— Да, да, это так, это так,—подхватил Шейдеман.

— Ну что же, попробую, ваше превосходительство! — принц Макс поднялся со скамьи и шутливо поклонился Шейдеману.

— То есть как—превосходительство? — оторопел Шейдеман.

— Ах, господа,— небрежно заметил принц,— по-моему, вы уже согласны... разве не так?!

Господа социал-демократы переглянулись. У них был довольно принужденный вид.

— И все же,— сказал Шейдеман,— я бы попросил избавить меня от титулования.— Шейдеман не мог скрыть глуповато-самодовольной улыбки.— Как социал-демократу, мне это несколько неудобно, ваше высочество!

— Нет, нет,— смеялся принц.— Вместе пойманы, вместе повешены, ваше превосходительство!

ДЕЛО ДОЛЖНО БЫТЬ СДЕЛАНО!

— Что? Что? Амнистия?! Не может быть! Боже мой!..— телефонная трубка дрожала в руке Софьи.— Боже мой... и это правда? Я могу ехать в Люкау... за ним... завтра же... Дети! — крикнула она в соседнюю комнату.

Но мальчики уже бежали. Они остановились в дверях. Бобби вцепился в дверь так, что пальцы его рук побелели от напряжения.

— Да, да... с кем-нибудь из мальчиков, Штепфель? Хорошо, хорошо! — Софья опустилась в кресло. Она растерянно провела ладонью по встрепанным волосам.— Нет,— шептала она,— это было бы слишком хорошо! — Софья обхватила голову руками. Мальчики боялись оторваться от двери. Вдруг Софья вскочила.— Ах, но ведь Карлу нечего одеть! Надо найти какой-нибудь старый костюм.

Легким, летящим шагом прошла она в спальню. Мальчики шли за ней. В спальне Софья опустилась на колени у гардероба. Лихорадочно выбрасывала она на пол какие-то мужские рубашки, белье. Мальчики помогали ей. Из нижнего ящика она вытащила старый пиджак.

— Ну вот, ну вот, надо его отгладить. Здесь не хватает пуговицы.— Вдруг Софья села на пол, закрыла лицо руками.— Нет, не могу... Ничего не могу! —счастливо сказала она.

Двадцать первого октября 1918 года к семи часам вечера под свод громадной арки Антгальтского вокзала стеклись тысячи мужчин, женщин, подростков. Тут были рабочие и работницы берлинских заводов, солдаты, ремесленники, инвалиды, вдовы и сироты войны. Просторные платформы не могли уже вместить всех пришедших. Железные фермы и даже фонарные столбы были облеплены, обвешаны людьми. Тысячи голов были повернуты туда, откуда серый свет угасающего дня проникал сквозь громадные пролеты под арку. Наряды полиции терялись, сдавленные этой толпой, замершей в ожидании, затаившей дыхание.

Стиснутый со всех сторон, Гельми не мог шевельнуться. Он встал на цыпочки, вытянул вверх худенькую шею. На горизонте в прорези пролета возник белый дымок паровоза. Толпа качнулась.

Рабочий Август Штепфель поддерживал Либкнехта под локоть. Бобби крепко уцепился за край отцовского пальто. Софья не отрывала счастливых глаз от милого лица мужа. Они ехали стоя в вагоне, битком набитом злой и измученной военной толпой.

— Ну, Штепфель,— говорил Либкнехт.— Теперь я им таки устрою штуку! Или они снова упрячут меня в тюрьму, или...

— Берлин! Ангальт Банхоф! — прохрипел кондуктор.

Либкнехт глянул в окно.

— Боже мой, что это? — сказал он.

Поезд, замедлив ход, вошел под арку. Толпа подалась вперед. Либкнехт, поддерживаемый Штепфелем, показался на подножке вагона. Все замерло. Напряженная тишина нарушалась лишь легким свистом пара. Сквозь запотевшее пенсне Либкнехт с трудом различал тысячи белых пятен, обращенных к нему. Тысячи глаз, не отрываясь, глядели на его изможденное, землистое лицо. Было совсем тихо.

Либкнехт снял шляпу, оглядел море застывших голов и сразу, не теряя ни минуты, пошел в бой.

— Долой правительство! — крикнул он.— Долой войну! Да здравствует революция!

И тогда тишина взорвалась бурей, великой народной бурей. В едином порыве толпа рванулась к нему.

— Да здравствует Либкнехт! — несся крик.

— Да здравствует каторжник Либкнехт! — кричал какой-то рабочий.

— Да здравствует солдат Либкнехт! — надрывался солдат.

— Папа! Папочка! Папа! — кричал Гельми. Он худенькими локтями пробовал протолкаться сквозь эту толпу, приветствующую его отца.

А Либкнехта уже подняли на руки. Его несли высоко над толпой.

— Да здравствует революция! — кричал он.

Какие-то рабочие подхватили под руки Софью.

— Дорогу... дорогу... дорогу...— расчищали они ей путь.

— Бобби! Бобби! — кричала Софья.

Но Бобби оттерли, оттерли окончательно. Он стоял испуганный, растерянный и крепко держал в руках маленький отцовский чемоданчик.

— Да здравствует революция! — откуда-то, уже издалека, доносился голос отца.

Платформа сразу опустела. Гельми подошел к Бобби, взял его за руку.

— Ну, пойдем домой, Бобби! — сказал он.

— Господа! — грубо и резко бросал слова генерал-квартирмейстер Вильгельм Гренер.— Мы созвали вас, командиров фронтовых частей, всю войну деливших по-братски горе и радость со своими подчиненными, для того чтобы задать вам всего два вопроса.

В большом зале виллы Френез, неподалеку от Спа, были собраны офицеры, только что прибывшие с разных участков фронта. Все они, чтобы добраться сюда, проделали долгий путь. Их мундиры были покрыты грязью. Слой пыли накладывал глубокие тени на их серые лица.

Его императорское величество, верховный вождь армии, Вильгельм II не отрывал от них тяжелого взгляда своих немигающих глаз. Кронпринц Вилли стоял у камина, непринужденно облокотившись о его холодный мрамор.

— Вопрос первый,— рубил Гренер.— В состоянии ли армия сопротивляться далее натиску врага? Прошу отвечать кратко, с солдатской честностью и прямотой. Да или нет? Полковник Гетцендорф!

— Нет!

— Полковник Мерц!

— Нет!

— Полковник Рис!

— Нет!

— Полковник Лохов!

— Нет!

— Капитан Шенкер!

— Нет!

— Обер-лейтенант Тафель!

— Нет!

— Обер-лейтенант фон Мюке!

— Нет!

— Майор Норгофф!

— Нет!

Фон Мальхофф белый, как полотно, записывал ответы господ офицеров твердой рукой. Его величество встал и прошел к окну.

— Майор Боркгейм!

— Нет!

— Лейтенант Гейст!

— Нет!

Император с тоской глядел в окно. Там косой дождь хлестал сухие ветви деревьев.

— Вопрос второй,— безжалостно рубил Гренер.— В случае гражданской войны в тылу можем ли мы рассчитывать на верность войск его императорскому величеству? Полковник Гетцендорф!

Седые усы полковника дрогнули.

— Ваше величество,— сказал он,— моя жизнь принадлежит вам!

— Короче,— оборвал Гренер.

Полковник склонил седую голову.

— Нет,— совсем тихо произнес он.

— Полковник Мерц!

— Нет!

— Полковник Рис!

— Нет!

Ответы падали в тишину, как удары похоронного колокола. Император резко повернул голову от окна.

— Довольно, господа! Благодарю за откровенность! — глухо произнес он.— Потомок Фридриха Великого найдет в своем сердце достаточно мужества, чтобы, собрав всех, кто остался ему верен, ринуться в бой и погибнуть на поле брани.

Гренер склонил голову.

— Ну что же, ваше величество,— сказал он,— может быть, так вы спасете хотя бы честь династии!

А Либкнехт наконец-то был дома. Он ходил по комнате ставшим уже для него привычным тюремным шагом. Вперед. Назад Вперед. Назад.

Софья и дети сидели у стола и, не отрываясь, глядели на него. Бобби и Гельми одинаково подпирали кулаками подбородки Верочка, широко раскрыв глаза, глядела на отца, узнавая и не узнавая его. А он, такой всегда внимательный к детям, так трогательно привязанный к семье, как будто бы даже и не замечал детей, жену. В семью вернулся не отец, не муж. В семью вернулся Карл Либкнехт. Весь во власти владевших им мыслей, ходил он по комнате. Вперед. Назад. Вперед. Назад.

— Только бы не опоздать! — вдруг тихонько произнес он.— И не бояться рискнуть!—поднял он палец, делясь неизвестно с кем тайной работой своей мысли.

— Карл,— робко окликнула его Софья.— Но ты же ничего не ел!

— Ах, да-да, Сонечка милая, прости,— рассеянно встрепенулся он и подошел

к столу. На столе валялись какие-то телеграммы. Стояли цветы. Посреди стола стоял громадный горшок с картофельным салатом. На деревянной палочке торчала записка: «От рабочих фабрики Даймлера». Карл рассеянно перебрал несколько телеграмм, провел рукой по цветам. Из цветов вывалилась визитная карточка.

— «Надеюсь видеть тебя опять в наших рядах,— прочел он.— Филипп Шейдеман». Фу, какая гадость! — скомкал он карточку.— Гельми унеси это на кухню! — указал он на цветы.

Гельми покорно встал.

Карл ковырнул вилкой салат.

— Нет, не могу,— сказал он и прошел к роялю.

Он наигрывал первые такты шубертовской песни. Но даже Шуберт не мог принести ему сегодня успокоения, даже Шуберт был ему сегодня не нужен. Он захлопнул крышку рояля.

Вошел Гельми.

— Папа, — сказал он, — тут принесли какую-то телеграмму, кажется, из России...

Либкнехт вскочил.

— Дай сюда! «Передайте немедленно,— читал он,— Карлу Либкнехту наш самый горячий привет. Освобождение из тюрьмы представителя революционных рабочих Германии есть знамение новой эпохи, эпохи победоносного социализма, которая открывается теперь и для Германии и для всего мира».— Софья и дети из-за спины Либкнехта заглядывали в телеграмму.—«От имени Центрального Комитета Российской Коммунистической партии большевиков Ленин. Свердлов. Сталин.»

Либкнехт поднял голову. Глаза его сияли.

— Дело должно быть сделано! — стукнул он кулаком по крышке рояля. Струны ответили ему долгим звоном.

ДЕВЯТОЕ НОЯБРЯ

Звон разросся в мощный аккорд, сплетенный из тысячи разнообразнейших звуков, наполнивших серый холодный воздух пасмурного утра девятого ноября.

— Товарищи! — вдохновенно простер Либкнехт руку над громадной толпой.— Революция германского пролетариата началась!

По узким улицам рабочих кварталов неслись нескончаемые людские потоки. Сквозь распахнутые ворота фабрик вливались в потоки все новые и новые толпы. Воздух был крепко настоен песнями, он кипел и бурлил всплесками тысяч голосов.

— Долой кайзера! Да здравствует революция! — кричали плакаты. Красные знамена вились над толпами.

Мостовая гудела от тяжелого шага колонны кузнецов, только что оставивших пылающие горны. Они даже не успели снять черных фартуков. Лица их были покрыты темной копотью.

Девчонки, работницы пороховых заводов, заняли всю ширину улицы. Они шли обнявшись, сцепивши руки, голодные, веселые, задорные.

— К черту кайзера! — орали они хором.

...Автомобиль, украшенный гирляндами красных гвоздик, медленно двигался в бушующем потоке. Сотни рук тянулись к Либкнехту, приветствуя его. Он стоял на крыше автомобиля. Рядом с ним — вооруженные Штепфель и Людике.

Автомобиль остановился. Его сразу окружило тесное кольцо людей.

— Товарищи! Рабочие! Солдаты! — говорил Либкнехт.— Пробил решающий час! Над кровавым мраком войны поднимается ясная заря новой свободы.

По одиннадцати направлениям неслись потоки к центру. На каком-то из перекрестков цепь пехотинцев преградила путь несущейся вперед лавине. Блеснули штыки винтовок, взятых на изготовку.

От толпы, замедлившей движение, отделилась шеренга девушек с пороховых заводов. Сцепив руки, раскачивая бедрами, они подошли к солдатам вплотную.

— Эй, эй, парень,— лукаво и ласково подмигнула высокая блондинка.— Ну-ка, брось это!

Солдат не смотрел на девушку. Кончик штыка его винтовки дрожал в воздухе.

— Не дури, не дури, малыш,— уговаривала блондинка, осторожно отводя штык рукой.— Здесь же все свои!..

Девушки прижимались к солдатам. Они жарко дышали им в лицо. Солдаты, еще совсем молодые парни, неловко переминаясь с ноги на ногу, медленно опускали штыки. Хлынувший поток унес их с собой.

Автомобиль, украшенный гвоздиками, показался в другом конце города. Тысячи глаз были прикованы к бледному лицу Либкнехта. Как искры, падали в толпу, воспламеняя ее, лозунги, которые он бросал, подчеркивая особенно значительные для него слова резкими движениями коротко остриженной головы, взмахами рук, сжатых в кулаки.

— Долой войну! Долой все троны и короны! Долой классовое господство! Да здравствует Интернационал! Да здравствует мировая революция!

— Да здравствует Карл Либкнехт! — отвечала толпа.

Маленькая кучка солдат и матросов упорно пробивалась к автомобилю.

— Здравствуйте, Карл! — орал молодой солдат, с ног до головы обвешанный оружием и ручными гранатами.

— Боже мой, да это Генрих! — свесился вниз Либкнехт.— Здравствуйте, сорвиголова! Неужели это ты, Петер? — кричал он портному.

— Он самый, он самый,— радовался портной.

— Да никак это Карл?! — узнал Либкнехт бородача.— Откуда вы?

— Бил их начальство в Киле! — ткнул Генрих пальцем в матроса.— Лупил по щекам бургмейстера в Гамбурге. Встретился с ними в Бремене,— указал он на портного и бородача.—Освобождал товарищей из тюрьмы в Цалле. Помогал ребятам в Ганновере. Сейчас прибыл сюда и, кажется, в самый раз.

— Ах, Генрих,— смеялся Либкнехт,— вы не теряли даром времени! Ну что же, теперь, видно, придется вам помочь мне!

— Всегда с вами! — крикнул Генрих и полез на крышу автомобиля. И он стал рядом с Либкнехтом для того, чтобы не расставаться с ним до конца его дней.

Портной, матрос, бородач карабкались на автомобиль.

...А потоки людей, знамен, плакатов неслись уже по центральным улицам. Во внутреннем дворе полицейпрезидиума полицейские поспешно отстегивали шашки и бросали их в кучу. Куча эта росла в углу двора с невероятной быстротой. Револьверы, патронные сумки, снаряжение, сабли летели в нее.

Принц Баденский стоял в своем кабинете, окруженный приближенными. Все они, так же как и сам принц, были уже готовы к отъезду. Его высочество, одетый в дорожный плащ, с дорожной сумкой через плечо, нетерпеливо выговаривал Эберту:

— Господин Эберт, у нас очень мало времени... Согласны ли вы принять на себя обязанности рейхсканцлера?

— Это тяжкие обязанности, ваше высочество,— сказал Эберт.— Но я принимаю их на себя.

— Прекрасно, прекрасно, господин Эберт! Я передаю в ваши руки Германскую империю!.. Прощайте же, господин Эберт!

— Даю слово сохранить ее в целости,— тряс руку его высочеству рейхсканцлер Фриц Эберт.

К голландской границе по шоссе вихрем неслась, взметая комья грязи, черная, увитая блестящими спиралями труб машина кайзера. У самой границы шофер резко затормозил. Машина остановилась. «Голландия»— было написано на дощечке пограничного столба. Под столбом у шлагбаума на складном стульчике, сидя, дремал офицер голландской пограничной стражи. Кайзер немигающими глазами смотрел на тусклое небо Голландии. Сопровождавшие его переглядывались, не зная, что предпринять. Шофер нетерпеливо нажал резиновую грушу. «Дейчланд, дейчланд юбер аллес...»— запели серебром труб гудки. Кайзер болезненно поморщился.

Офицер проснулся, вскочил. Он ничего не понимал. Кайзер выскочил из машины и быстрым шагом направился к нему, на ходу отстегивая саблю. Он протянул ее офицеру.

— Примите шпагу от изгнанника! — произнес он в нос.

Офицер вертел в руках саблю, решительно не зная, что с ней делать.

А поток несся все дальше и дальше. Он принес Либкнехта в Люстгартен, к дворцу кайзера. Над коваными железными воротами вился императорский штандарт. Автомобиль, украшенный гвоздиками, пробираясь сквозь толпу, въехал по подъему к воротам. Либкнехт соскочил с автомобиля, за ним посыпались солдаты, рабочие, матросы. Им преградил путь караул дворцовой охраны, цепочкой построенный вдоль ворот.

— На изготовку! — дрожащим от волнения голосом крикнул молоденький офицер.

Толпа подалась назад. Секунду длилась напряженная пауза.

— Но, послушайте, это же глупо,— сказал Либкнехт.

Вдруг один из солдат караула, ветеран франко-прусской войны, хрипло скомандовал:

— Смирно! Равнение на середину! На караул!

Стародавний обряд чести был отдан впервые народу и его сыну — Карлу Либкнехту.

— Ура! — кричали кругом.

Только барабанщик караула застыл с открытым ртом. Палочки барабана дрожали в его руках.

— Эй! — сказал Генрих.— По уставу тебе положено бить дробь. А ну! Встречай его величество народ как полагается! — Барабанщик взмахнул палочками.— Теперь все в порядке,— сказал Генрих.— Проходите, Карл.

Либкнехт прошел через расступившийся караул. За ним ринулся во дворец народ. Офицер поднес револьвер к виску. На ходу Генрих выбил револьвер из его рук.

— Дурачок,— сказал он.— Так у тебя не будет даже времени, чтобы пожалеть самого себя! — И он легонько толкнул его коленом под зад.

—... Никогда больше не ступит сюда нога Гогенцоллерна! — воскликнул Либкнехт. Он говорил речь с балкона дворца кайзера.— Тени миллионов, пожертвовавших жизнью за святое дело пролетариата, с нами! Они скользят мимо, залитые кровью, с рассеченными черепами. А за ними миллионы жен и детей, обреченных на горе и нужду, и следом новые миллионы кровавых жертв мировой войны. Но теперь, товарищи, капиталистическое господство, превратившее Европу в кладбище, сломлено. Напряжем все наши силы, чтобы создать, по примеру наших русских братьев, рабоче-крестьянское правительство. Товарищи! Я провозглашаю свободную социалистическую Германскую республику, которая объединит всех трудящихся! Одновременно я протягиваю руку пролетариату всего мира и призываю его к завершению мировой революции! Пусть поднимут руку для клятвы те из нас, кто за свободную социалистическую республику и за мировую революцию!

Над окутанными предвечерним туманом лицами поднялся лес вытянутых рук. Вокруг старого, серого дворца бушевал ураган слившихся воедино криков:

— Клянемся! Да здравствует республика!

На крыше дворца солдат Генрих Брасс и портной Петер Цех возились у столба с императорским штандартом. Красное знамя скользнуло вверх по столбу. Оно взвилось над дворцом.

В ресторан рейхстага доносился с улицы грозный гул. Эберт и Шейдеман сидели у столика. Перед каждым из них стояло по тарелке супа. Но только Шейдеман поднес ложку ко рту, как ворвалась возбужденная толпа парламентариев, журналистов, газетчиков.

— Господин рейхсканцлер... Господин Эберт... Господин Шейдеман... Господа...— говорили они все одновременно.— Либкнехт отправился к дворцу кайзера... Он собирается провозгласить социалистическую республику... Сюда тоже стеклись тысячи людей... Надо что-нибудь предпринять... Массы волнуются...

— Филипп,— сказал Эберт.— Пойди и успокой их.

— Речь... Речь... Господин Шейдеман, скажите народу речь!

— Ах,— возмутился Шейдеман,— дайте же мне доесть суп!

— Это невозможно, невозможно, господин Шейдеман.

— Филипп,— строго сказал Эберт.— Ты должен идти немедленно!

Шейдемана буквально стащили со стула.

Эберт только кончил хлебать суп и отставил тарелку, когда толпа парламентариев, журналистов, газетчиков ввалилась обратно. Они толкали перед собой Шейдемана, порядком смущенного.

— Ну как? — спросил Эберт.

Шейдеман молчал, но десятки голосов ответили за него:

— Шейдеман провозгласил только что республику!.. Он провозгласил республику!..

— Это верно? — глухо спросил Эберт.

Шейдеману очень хотелось вести себя так, будто не произошло ничего особенного.

— Да, это так! — пожал он плечами.

Эберт поднялся из-за стола. Он был страшен.

— Как ты смел? — еле слышно произнес он.— Не твое дело было устанавливать форму правления... и, кроме того, мы же дали слово...— Эберт тяжело дышал.

— Ах, Фриц, но я ничего не мог поделать! Они так кричали...— почти шепотом оправдывался Шейдеман.

Вошел Либкнехт. С ним Генрих Брасс, рабочие, матросы.

Все расступились перед Либкнехтом.

— Ну, что вы собираетесь делать дальше? — спросил он у Эберта, и глаза его насмешливо блеснули под пенсне.

Эберт смотрел на него с ужасом.

— В чем дело, Карл? — спросил он.— Ведь мы же освободили тебя... и теперь мы у власти... и я рейхсканцлер... Наконец... наконец, Филипп только что объявил республику... И, наконец, я... я предлагаю тебе портфель министра юстиции...

— Дело в том,— сказал Либкнехт,— что мы требуем передачи всей власти Советам рабочих, солдатских и крестьянских депутатов!

— Кто это—мы?!

Эберт был так растерян, что вопрос, заданный им, прозвучал неожиданно мягко.

— Мы — это спартаковцы,— спокойно ответил ему Либкнехт.— Мы—это левые социалисты, члены старой партии, которые уже поняли, с кем правда! Мы — это наследники истинных традиций немецкого рабочего движения!—Голос Либкнехта становился все напряженнее.— И, наконец, мы — это миллионы пролетариев! — воскликнул он.— Миллионы пролетариев, стремящихся к торжеству справедливости!

С ПОБЕДОЙ!

В комнате редакции газеты «Локаль Анцейгер», занятой спартаковцами, было уже тесновато. Все глядели на дверь, все чего-то ждали. Либкнехт стоял у самой двери. С улицы несся гул приветствий.

В дверях появилась Роза Люксембург. Она поддерживала совсем одряхлевшего Франца Меринга.

— Да здравствуют борцы революции, освобожденные из тюрем! — крикнул Генрих. Он смотрел на Розу и на Франца восторженными, восхищенными глазами.

— Ура! — поддержали Генриха рабочие, солдаты, матросы, окружавшие его.

— Роза, дорогая! — Либкнехт держал руки Розы в своих руках. Прошла секунда ничем не нарушаемой тишины.

— Здравствуйте, Карл! Но, бог мой, как вы изменились! — наконец сказала Роза.— Приветствую вас, товарищи! — подняла она голову.

И сразу же ее и Меринга окружили. Поцелуи, объятия, отрывистые слова.

— Старый друг Франц! — улыбался Либкнехт.

— Карл! — рука Меринга, опиравшаяся на палку, чуть дрожала.

— Здравствуйте, Роза!

— Здравствуйте, товарищ Меринг!

— Вашу руку, товарищ Люксембург!

— А вы все молодеете и молодеете, Франц!

— Ну, ну!

Молодой Пик целовал руку Розе. Она шутливо отмахивалась.

— Ах,— сказал Либкнехт.— Кажется, теперь здесь представлены все германские тюрьмы!

— Ну что ж, друзья, с победой?! — поднял кверху клокастую бороду Меринг. И он оглядел всех собравшихся в этой комнате. Нестройный гул голосов ответил ему.

— Так ли это? — тихонько произнес чей-то голос.

На всех башнях и колокольнях города Берлина часы били двенадцать.

РЕВОЛЮЦИЯ ЗАКОНЧИЛАСЬ!

В большом зале виллы «Френез» царил полумрак. Офицеры высшего командования германской армии хранили тяжкое молчание. Весь этот день провели они в неподвижности. Весь этот день, выкуривая сигару за сигарой, следили они за тем, как телеграф, установленный тут же, на большом письменном столе генерал-квартирмейстера, беспрестанно выбрасывал узкую белую ленту, каждая точка и тире которой говорили им о гибели.

Часы пробили последний, двенадцатый удар. День девятого ноября кончился.

— Ну что ж, господа,— сказал Гренер.— Революция свершилась! Германской империи больше не существует!

В темном углу раздался какой-то странный звук. Более всего он походил на злой и прерывистый лай. Это плакал обер-лейтенант фон Мальхофф.

— Что с вами, Мальхофф? — вглядывался в темноту Гренер.

— Генерал,— судорога сжала горло фон Мальхоффа, — заявляю, что я не принадлежу более к германскому народу...— с трудом произнес он.— Я припоминаю только, что некогда входил в состав германской армии.

— Позорное малодушие, Мальхофф,— стукнул кулаком по столу Гренер.— Армия без командиров — это ничто. Командиры без армии — это уже сила. Офицерский корпус, опирающийся на любое правительство, должен явиться железным ядром дисциплины и мощи возрожденной Германии! Антанта не оставила ни малейшего сомнения, господа, в том, что она предоставит именно нам все средства для борьбы с большевизмом. Путь офицерского корпуса далеко не закончен, господин обер-лейтенант!

Пронзительно задребезжал звонок телефона. Дежурный адъютант поднял трубку.

— Ставка,— сказал он.— Кто? Кто? Ах так! Сию минуту! Ваше превосходительство, господин Эберт звонит из Берлина...

— Это вышло очень удачно! — Гренер усмехнулся.

Офицеры слегка переменили позы.

Гренер прикрыл трубку ладонью.

— Надо заставить этого господина... Эберта действовать так, как это будет удобно нам. Я думаю, он уже порядочно напуган. У телефона Гренер.

— У телефона Эберт,— сказал Эберт в Берлине.

— Я слушаю вас, господин Эберт.

— Ну, как вам нравится вся эта история, генерал?

— Не понимаю вас, господин Эберт,— твердо ответил Гренер.

— Ах, генерал! Мне бы хотелось знать, каковы ваши планы?

— Офицерский корпус,— рубил Гренер,— ожидает, что правительство республики будет бороться с большевизмом, и предоставляет себя для этого в ваше распоряжение!

— Значит, вы предлагаете союз, генерал?

— Да, господин рейхсканцлер! Союз офицерского корпуса с правительством республики.

— Это вполне совпадает с моими намерениями, генерал. Но что делать? Что делать? Они же требуют Советов!..

— Кто — они?

— Либкнехт!

Гренер помолчал.

— И массы тоже возбуждены до крайности, генерал,— кричал Эберт.

— Спокойней, спокойней, господин Эберт! Возьмите себя в руки. И потом...— Гренер на секунду задумался.— Они требуют Советов? Ну что ж, дайте им Советы.

— То есть как?

— Господин Эберт, армия, как только будет произнесено слово «мир», разбежится по домам. Как-нибудь мы здесь управимся. Ну, а там, в Берлине... Не понимаю, о чем вы беспокоитесь... Вы руководитель такой разветвленной организации. Все в ваших руках, господин Эберт. Создайте Советы, но удобные для вас и для нас. Не мне учить вас, как делаются такие вещи.

Эберт был несколько сконфужен. Он ответил не сразу. Довольно долго он почесывал подбородок.

— Благодарю вас, ваше превосходительство! — наконец сказал он.— Прошу также передать благодарность правительства всему составу высшего военного командования. Надеюсь вскоре лично пожать вашу руку.

Эберт положил трубку на рычаг телефона. Он очень повеселел.

— Фриц,— сказал он,— ты начинаешь глупеть. Тебя учит какой-то генерал. Но... в конце концов, штыки всегда хороши! Конечно, если только на них не садиться.

Огромная схема местных организаций социал-демократической партии по предприятиям города Берлина была разложена на полу кабинета рейхсканцлера Эберта. Эберт и Шейдеман ползали по карте, как громадные пауки. У стола сидел секретарь.

— ...На заводах Даймлера... мастер Кнорре... старший нарядчик Буш. Прекрасно, прекрасно,— радовался Эберт.— Всюду найдутся люди, Филипп. Необходимо срочно их вызвать. Позаботься об этом! А...— бормотал Эберт,— они хотели Советов? Они получат Советы! Пишите обращение, я буду диктовать,— обратился он к секретарю.— Сограждане! Революция закончилась!

У НАС БУДЕТ ПАРТИЯ!

— Толстый Фриц сел на место Вильгельма! Вот как говорят наши ребята,— смущенно поглядел на Либкнехта рабочий Август Штепфель.

Либкнехт сидел у рояля. Лица его не было видно, так низко склонил он голову на руки. Роза, чуть прихрамывая, ходила по комнате. Ее хрупкая фигурка то четко рисовалась, попадая в полосу света, то исчезала в темном углу. Меринг горбился в ста-

ром отцовском кресле. Он слушал Штепфеля и яростно дергал шнурок пенсне, как всегда путавшийся в его бороде.

Былого уюта не было в этой комнате. Сквозь пестрый шелковый абажур падал на стол мягкий свет. Но стол был забросан газетами, вырезками, обрывками каких-то бумаг. В комнате царил тот самый беспорядок, который бывает всегда, когда множество различных и неожиданных посетителей приходит для того, чтобы вскоре опять уйти, уступив место пришедшим вслед за ними. За плотно прикрытыми стеклянными дверьми ходил взад и вперед Гельми. Длинная тень, отбрасываемая им, прокрадывалась через стекла двери. Раз и другой торопливо прошла куда-то Софья.

— И как ловко... нет, как подло проделали они все это с выборами,— гудел Штепфель.— Все втихомолку... Конечно, мы тоже дали маху... Но все-таки... Нет, только подумайте... так хитро подобрать людей... и все в ночную смену... отправив нас по домам... Спите, мол, ребятки, отдыхайте... Тьфу! — плюнул Штепфель.— Продрать глаза после сладких снов и принять поздравления... Советы избраны! Пожалуйста! Все в порядке! И для приличия сунули хотя бы одного порядочного человека... так нет! Одни зубры да бонзы,— сокрушенно качал головой Штепфель.

— Свинство... свинство... свинство! — сердито стучал палкой об пол Меринг.

Роза молча ходила по комнате.

В комнате Верочки Соня склонилась к кровати, на которой Верочка раскидалась в жару. Соня глядела на градусник.

— Спи, Верочка, спи, милая,— шептала она, встряхивая градусник.

— Боже мой, боже мой,— глухо сказал Либкнехт. Он прятал свое лицо в руки.— И мы кричали «победа». Мы были пьяны от счастья! Я радовался, как мальчик. Глупец... глупец... глупец. О, какое легкомыслие! Ведь, оказывается, все это было для того, чтобы Германией правили Шейдеманы и Эберты. Фуй! Какая злая пародия! Его превосходительство Эберт руководит Советами... О, как мы виноваты! Как виноваты мы во всем этом! — покачивался Либкнехт в ужасной тоске.— Какая жестокая расплата!

— Ах, Карл,— сказал Меринг, голос его дрожал.— Но мы же делали все, что могли.

— Да, Франц, вы так думаете? Какое удивительное заблуждение! Какая детская наивность!

— Но, Карл,— возмутился Меринг,— как ты можешь так говорить?

— А как же еще я должен говорить, старый друг? Разве создали мы партию, подобную той, которую создали Ленин и русские? Такую партию, которая, собрав в себе все лучшие помыслы масс, объединила бы их единой волей, единым стремлением, которая взяла бы на свои плечи все бремя организации? Нет, нет и нет! Все расплывчато... все не до конца. Мы—только чувство и порыв. Пусть горячий, как ветер пустыни... Но что такое ветер? Пронесся, опалил своим дыханием, и его уже нет... нет... нет... Разве это не так, Франц? Роза?

Меринг молчал. Роза, не переставая, ходила по комнате. Штепфель застыл на кончике стула.

— Так, так! Кому же знать это, как не вам и не мне? Ведь мы боялись самого слова «партия». И отчего же... ради чего такая осторожность? Ах, все для того, чтобы только не нарушить единства. Боже мой, какого единства? С кем? Ведь единение огня и воды гасит огонь и превращает воду в пар. В туман. И все потонуло, все расплылось в этом тумане. Честное слово, меня, как Пер Гюнта, кажется, всю жизнь будут преследовать

песни, которых я не спел, но должен был спеть; мысли, которые свились клубками у моих ног, потому что я не вдохнул в них жизнь, которую я обязан был вдохнуть; дела, которые я не сделал, а был обязан сделать...— Либкнехт поднял голову. Глаза его горели неукротимым гневом.

Роза быстрыми шагами прошла к нему.

— Карл, Карл,— положила она руку на его плечо.

Либкнехт взял ее руку.

— Ах, Роза,— глухо сказал он.— Вот расплата! Нас обошли, обошли, как малых детей.—Он виновато снял пенсне.

Роза склонилась к нему и поцеловала его в лоб. Потом она выпрямилась.

— Ничего, ничего,— сказала она.— Чем грубее заблуждение, тем короче путь к истине. И если хотите научиться истине, то надо научиться ей целиком. Карл, дорогой! У нас не было партии, ну так она у нас будет! Это говорю вам я, заблуждавшаяся более, чем все. Все еще впереди, Карл. Разве наша жизнь кончена? О нет! Я собираюсь жить без конца. И бороться, бороться, отбросив все заблуждения, все ошибки!—Голос Розы звенел, глаза ее горели. И опять что-то орлиное было в ее голове, откинутой назад.

Меринг неспокойно ерзал в кресле. Штепфель не знал, куда девать руки. Опаленный этим огнем, он только тихонько шептал:

— Так... так...

— Я знаю,— говорила Роза.— Борьба будет нелегкой, она будет на долгие, долгие годы. Но, если не победим мы, победят те, кто придут вслед за нами!

Либкнехт, чуть склонив голову, глядел на Розу, и по мере того, как она говорила, взгляд его все яснел и яснел. Меринг шумно вскочил.

— Пусть будет так, дети,— крикнул он.— Я с вами!

— Ого! — грохотал Штепфель.— Вот за эту партию мы все пойдем хоть в огонь, хоть в воду!

— Роза... Роза...— тихонько начал Либкнехт, но за окном возник какой-то глухой рокот.—Что это? — Либкнехт подошел к окну и отдернул штору.

Штепфель и Меринг стали рядом с ним. Рокот катился за окном. Нарастая, он все более приближался.

В комнату ворвался Генрих Брасс.

— Ну, товарищи,— крикнул он,— а вот и я. Они думали, что эти Советы обойдутся им так легко? Черта с два! На Даймлере, у Тиссена, на АЕГ, у Томана, у Кейлинга... будьте спокойны... всюду ребята подняты на ноги. Да еще матросы вышли из казарм. И все это покатилось! Вы слышите?

Гул за окном все нарастал и нарастал.

— Мы еще испортим нервы этим голубчикам,— грозил кому-то кулаком Генрих.— Карл, будьте так добры, пошли с нами! — решительно сказал он.

ЛИБКНЕХТА ОСТАВЬТЕ МНЕ!

Грозный гул доносился в кабинет его превосходительства рейхсканцлера Фрица Эберта. Лакей опускал шторы.

— Потушите там свет!— крикнул Эберт кому-то в соседнюю комнату.

Он, Шейдеман и Носке прилипли к окну, приподняв край шторы.

— Долой предателей! — неслось с улицы.

Массы, запрудившие площадь Вильгельма, колыхались перед чугунными воротами дворца рейхсканцлера. Моросил мелкий и скучный дождь. Резкий свет двух фонарей вырвал из мглы бледное лицо Либкнехта, поднятого над толпой.

— Там сидят они, эти предатели,— простер он руку.—Господа Эберты, Шейдеманы, Носке. Их имена стали теперь боевым кличем контрреволюции!

Крики толпы, яростно отвечавшей Либкнехту, неслись в кабинет рейхсканцлера.

— Что за собачья жизнь! — простонал Эберт.— Прятаться от этого негодяя! Бояться выйти на улицу! И это говорит рейхсканцлер.—Эберт сжал голову руками.— О, я ненавижу революцию, как чуму!

На пороге кабинета стоял обер-лейтенант фон Мальхофф. Один погон его мундира был сорван.

— Фон Мальхофф,— представился он.

Эберт, Шейдеман, Носке оторвались от окна.

— Господин обер-лейтенант... мы ждали вас с нетерпением весь день,— сказал Эберт.

Фон Мальхофф, не ожидая приглашения, прошел в кабинет. Он опустился в мягкое кресло и устало вытянул ноги. Эберт прошел за свой стол, Шейдеман присел на стул, Носке остался стоять у окна. Сквозь круглые стекла своих очков он внимательно разглядывал фон Мальхоффа.

— Так вот, господа,— сказал фон Мальхофф.—Его превосходительство генерал Гренер уполномочил меня сообщить вам, что во исполнение договора, заключенного господином Эбертом с руководством офицерского корпуса, силы офицерского корпуса срочно стягиваются нами под Берлин... лагерь Цоссен.

— Чудесно, чудесно, господин обер-лейтенант! — потирал руки Эберт.

— Господа! Мы надеемся на ваше полное содействие в уничтожении большевистской своры, отравляющей воздух Германии своим зловонным дыханием.

— Ах, давно пора покончить с этой шайкой! Пора раз и навсегда покончить с Либкнехтом! — Эберт стукнул кулаком по столу.

— Ну, а теперь,— Мальхофф поглядел на Эберта,— кто из вас, господа, будет руководить нами?

Наступила неловкая пауза. Шейдеман неопределенно хмыкнул. Эберт ерзал в кресле.

— А разве это так необходимо?— спросил он.

— Правительство должно нести равную ответственность с руководителями офицерского корпуса,— твердо сказал фон Мальхофф.

Носке разглядывал фон Мальхоффа. Обер-лейтенант ему определенно нравился.

— Ну что ж,— сказал он.— Дело есть дело! Кому-нибудь же надо быть кровавой собакой. Кровавой собакой, так и быть, буду я!

В кабинет донесся новый всплеск криков с улицы.

Либкнехт сжал руку в кулак.

— Товарищи! Революция в опасности! Больше энергии! Больше сплоченности! Больше твердости! — восклицал он.

Фон Мальхофф прислушивался к голосу Либкнехта.

— Либкнехта оставьте мне, господин Носке,— сказал он.— У меня с ним особые счеты.

— О, я уверен, господин обер-лейтенант,— улыбнулся Носке,—что он попадет в хорошие руки.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ПАРТИЯ ГЕРМАНИИ!

Тридцать первого декабря, когда старому году осталось всего несколько минут, Либкнехт оглядел зал, в котором собрались лучшие представители пролетариата всей Германии.

— Товарищи! — сказал он.— Прошу поднять руку всех, кто согласен на то, чтобы партия, основанная нами, впредь именовалась Коммунистической партией Германии (Союз «Спартак»)!—Поднялся лес рук. — Товарищи!— сказал Либкнехт.— Поздравляю вас с основанием Коммунистической партии! Да живет она долгие годы во славу рабочего класса!

Единая воля, единое устремление подняли зал на ноги.

Вставай, проклятьем заклейменный...—

несся над залом гимн пролетариата.

Генрих Брасс пел во всю глотку. Он весело поглядывал на Штепфеля. Август принарядился — надел свой лучший пиджак, нацепил пестрый галстук. Белый воротничок, плотно облегавший могучую шею, придавал его облику особую торжественность.

Высокий дребезжащий тенорок портного Петера Цеха был слышен во всех углах зала.

По Бисмаркштрассе двигалась маршевая колонна. Пехота, кавалерия, артиллерия. Колонну вел обер-лейтенант фон Мальхофф. Выправка офицеров была безукоризненна. Рядом с фельдфебелем Квастом, старательно выкидывавшим тощие ноги, шагал простым рядовым лейтенант Шушке.

Соня, Гельми и Бобби прильнули к окну.

— Смотрите — там Носке! — сказал Гельми.

Густав Носке шагал, помахивая тяжелой тростью, рядом с Мальхоффом. Черная шляпа скрывала его низкий лоб.

И если гром великий грянет
Над сворой псов и палачей...—

неслось над залом.

В президиум быстро прошли несколько рабочих, вооруженных до зубов. С ними был Пик. Он подошел к Либкнехту, шепнул ему несколько слов, и Либкнехт изменился в лице.

Для нас все так же солнце станет
Сиять огнем своих лучей!

Пик вышел вперед.

— Товарищи — спокойно сказал он.— Войска Носке двигаются на Берлин!

Зал тревожно загудел. Гул рос. Он становился грозным. Яростно поднимался он над залом.

— К оружию! — крикнул Генрих Брасс.

— Роза, Роза! — сказал Либкнехт.— Как мало нам дали времени!

КАК МАЛО ИМ ДАЛИ ВРЕМЕНИ!

Оглушительный треск пулеметов рвал воздух. Войска Носке расправлялись с революционным Берлином. Рабочий Берлин ощетинился баррикадами.

Старая, верная спутница революций — баррикада!

Сваленные круглые афишные столбы, опрокинутые телеги, колеса разбитого трамвая, торчащие под грудой домашнего скарба, красный флаг над баррикадой и притаившиеся за ее ненадежным укрытием люди. Люди, пошедшие на смерть за идею, которую они признали истиной, за идею, в конечную победу которой они непоколебимо верили. Простые рабочие, солдаты, отцы семейств, молодые парни, почти не узнавшие еще жизни. Вооруженные лишь винтовками, берданками да старыми охотничьими ружьями, владевшие по всему Берлину вряд ли даже пятью пулеметами, к тому же давно отслужившими свой боевой срок,— они с громадным упорством, с непоколебимым достоинством отражали натиск врага. Они не произносили громких слов, они не рисковали зря жизнью, которая была им нужна для борьбы. В сосредоточенном молчании выжидали они те редкие минуты, когда стихал убийственный огонь пулеметов противника. Тогда поднимались они над баррикадами и отвечали короткими залпами — расчет был лишь на меткость стрелков.

Так было весь этот долгий, серый и тусклый январский день.

И во многих местах в этот день видели Либкнехта. Пули свистели вокруг, но он, как будто бы не замечая их, спокойно щурил близорукие глаза за стеклами пенсне. Люди отрывались от своего боевого дела, чтобы бросить взгляд на его бледное лицо. Его приветствовали большей частью молчаливо, жестом руки, сорванной кепкой. Он отвечал на эти приветствия, обнажив голову. Светлая надежда озаряла лица людей, взглянувших на Либкнехта.

С удвоенной яростью отвечали они метким огнем на огонь врага. И в этот день нигде не удалось врагу пробить каменную стену их упорства, их воли к победе.

Когда же ночь покрыла пеленой тьмы город, новые бойцы занимали места выбывших, места раненых и убитых. Женщины, появившиеся тихонько из тьмы, приносили скудную пищу, кормили бойцов, перевязывали им раны.

Наступил тусклый рассвет второго дня. Луч солнца, нежданно пробивший серое небо, ненадолго осветил измученные лица людей.

И во второй день было так же, как в первый. Так же выжидали минуты, когда, поднявшись над баррикадой, можно было бить без промаха. Так же бились в полном молчании. Только еще упрямей сжимались губы, и лица стали суше и строже.

И так же, как в первый день, повсюду видели Либкнехта. Чуть больше осунулось его лицо, чуть лихорадочней горели его глаза.

И за весь этот день враг опять не продвинулся ни на шаг.

Но когда наступила тьма, в предместьях Берлина по мостовым загрохотали танки и броневики.

Софья и дети стояли у окна, прильнув к темному стеклу. По Бисмаркштрассе ползли танки. Белый череп и скрещенные кости спереди, железный крест сбоку.

— Боже мой, боже мой,— сказала Софья.— Что будет с Карлом?

Танки ползли мимо неуклюжей вереницей. И на каком-то мелом было начертано: «Смерть Либкнехту!»

... — Отступать! — приказал Генрих Брасс.

Его окружили люди. Красное знамя вилось над баррикадой.

— Лизхен,— говорил Генрих высокой блондинке, которая слушала его, не выпуская из рук руля старенького велосипеда.— Передай по всем пунктам... отступать в полном порядке... вынести всех раненых! Слышишь?

Девушка кивнула головой, села на велосипед, и ее поглотила тьма.

В спокойном молчании люди покидали баррикады. Под прикрытием тьмы выносили они своих раненых, исчезали во тьме группами.

Потом танки, грохоча, врезались в баррикады. Они мяли их, крошили...

Рассвет третьего дня озарил громады домов газетного квартала, за ночь превращенных в крепости. Все окна были забаррикадированы огромными рулонами бумаги. Сквозь кипы книг глядели дула винтовок. Во всех этажах, у каждого окна прильнули к винтовкам люди. На площади рассыпались в боевом порядке войска.

— Натурально, они пойдут сейчас в атаку,— сказал портной Петер Цех и поправил драную фуражку, беспрестанно сползавшую ему на глаза.

Генрих Брасс припал к пулемету.

— Без команды не стрелять!— крикнул он.

— Без команды не стрелять... не стрелять...— передавали во все этажи связные, расставленные по лестницам.

Рядом с собой Генрих вдруг увидел Либкнехта. Скулы его, обросшие бородой, совсем заострились, щеки ввалились.

— Вам здесь не место, Карл! Я прошу вас...— испуганно оторвался от пулемета Генрих.

— Генрих, я старый солдат! — ответил Либкнехт и опустился рядом с Генрихом.

— Ура! Ура! — донеслось с площади.

— Готовьсь!— отдал команду Генрих.— Готовьсь! — передавалось во все этажи.

Фон Мальхофф вел штурмовую колонну. Она, рассыпавшись по площади, пошла на приступ. Фельдфебель Квает, вытаращив глаза, высоко поднял ручную гранату.

— Стрелки первого этажа, огонь! — крикнул Генрих.

— Огонь! — передавали связисты.

Грянули залпы. Казалось, что снизу весь дом раскачивают какие-то великаны. На площади падали люди. Но с углов площади неслись на приступ новые колонны. А с противоположных крыш били по окнам пулеметы.

— Частый огонь по всей линии! — крикнул Генрих.

— По всей линии огонь! — передавалось по этажам. Во всех окнах вспыхивали огни залпов. Штукатурка осыпалась со стен и потолков.

Фон Мальхофф с небольшой кучкой офицеров прорвался во внутренний двор. Он проскочил со своими людьми через первый двор, но за первым двором был второй двор, за вторым — третий и четвертый. Из всех окон стреляли.

— Ловушка,— крикнул фон Мальхофф.— Отступать!

Бородач Карл Бок аккуратно, не торопясь, перезаряжал винтовку. Рядом с ним из охотничьего ружья палил Август Штепфель.

Генрих припал к пулемету.

Колонна, рассыпавшаяся по площади, потеряла свою устремленность. Люди оста-

навливались, опускались на асфальт, уползали под прикрытия. Рядом с фельдфебелем Квастом упал лейтенант Шушке. Фельдфебель бросился бежать с площади. Площадь сразу опустела. На асфальте ворочались подстреленные люди.

— Отбой! — крикнул Генрих.— Атака отбита!

И сразу наступила тишина.

— Передышка,— сказал Генрих.— Проверить оружие!

Во всех этажах, как по команде, прокатилось громовое «ура».

Генрих собирал вычищенный им только что пулемет. По углам комнат, на полу, на столах, стоя, сидя, полулежа чистили винтовки, перевязывали раны, жевали сухой, черствый хлеб, тихонько переговаривались, вслух мечтали. Кольцо людей окружало Либкнехта. Он сидел на полу, поджав ноги. Портной перочинным ножом делил на куски буханку хлеба.

— Карл,— говорил он, и глаза его мечтательно блестели.— А ты помнишь Пуцци?

— Но как же, как же, Петер,— ласково сказал Либкнехт.

— Бедная коняга! Ее потом разорвал на части снаряд...— вздохнул портной.— Ох, кажется, что все это было так давно! Верно, Карл?— Но он не дождался ответа, воспоминания захлестывали его.— И Кваст... Помнишь Кваста? Как он таращил глаза... и орал, орал...— Портной радостно улыбался. Даже Кваст казался ему в воспоминаниях милым и смешным.— Ах, Карл, Карл! А капелла «Надежда солдата»?

— О да, да! Это был незабываемый вечер,— тихонько сказал бородач.

А помнишь, Карл, помнишь,— захлебывался портной.

О, мастер, мой мастер!—

запел он вдруг высоким дребезжащим тенорком.

Либкнехт счастливо улыбнулся. Ясным и чистым голосом поддержал он портного.

Я так удручен...
Как май наступил—
Ты погнал меня вон!—

подхватил бородач.

Ручьи в зеленеющих рощах журчат...—

тихонько понесли песню все, кто были в этой комнате.

И я лишь весеннему солнцу не рад—

мечтательно поднял вверх глаза портной.

Внезапно грянул оглушительный взрыв. Взорвавшаяся граната ударила осколками и воздушной струей необычайной силы. Портной Петер Цех тихонько всхлипнул и опустился на пол.

— По местам! — крикнул Генрих, и все бросились к окнам.

Либкнехт держал в руках голову портного.

— Петер, Петер,— шептал он.

Портной приоткрыл глаза.

— Да, Карл,— сказал он.— Они таки, натурально, прикончили меня.— Он вздохнул. Светлая, спокойная улыбка застыла на его костенеющем лице.

Слезы стекали по лицу Карла Бока, они скатывались по его бороде. Но глаз его был верен, а рука тверда. С невероятной яростью встречали люди новую атаку врага.

... Ночью, когда наступила тьма, в предместьях Берлина по мостовым загрохотали колеса тяжелой артиллерии. Шли огнеметчики с баллонами, укрепленными на спинах.

Софья и дети прильнули к темному стеклу окна. Внизу, по Бисмаркштрассе, бесконечной лентой двигалась артиллерия. Глаза Софьи горели сухо и лихорадочно. Немое отчаяние владело ею.

Всю ночь до рассвета стягивались на площади, на улицы, примыкающие к газетному кварталу, полевые орудия, минометы. Всю ночь устанавливались в разных пунктах батареи. И на рассвете артиллерия разом ударила со всех сторон. Стены домов оседали, расстреливаемые почти в упор полевыми орудиями. Потом минометы выплевывали мины, и стены рвались надвое. Дым и пыль застлали все кругом. На штурм двинулись огнеметчики. Они шли цепью, лица их были скрыты защитными масками. Из брандспойтов, которые они держали перед собой, лились струи огня. Лопались стекла. Вздымались столбы пламени.

— Надо уходить, Карл,— сказал Генрих. Он только что сорвал красный флаг, который вился над окном до этой последней минуты.

— Да, Генрих,— сказал Либкнехт.

Огонь и дым врывались со всех сторон, ползли из всех углов. В стенах зияли огромные раны. Алый стяг теперь трепетал и бился над Либкнехтом. Его окружили люди. Все оставшиеся в живых собрались в этой комнате. Раненые обнимали товарищей, опираясь на них. Но никто не уходил, и все как будто чего-то ждали.

Тогда Либкнехт окинул их долгим взглядом.

— До скорой встречи, товарищи! — ясным голосом произнес он.

И все, кто были в этой комнате, ответили Либкнехту:

— До скорой встречи, Карл! До скорой встречи, Либкнехт!

И дым застлал все. А когда он рассеялся, никого уже не было в комнате. Но во всех этажах гремели тяжелые сапожищи.

Фон Мальхофф ворвался в комнату. Револьвер с взведенным курком был у него в руке.

— Улизнул! — с отчаянием сказал он.

Когда над Берлином чуть сгустились сумерки, Август Штепфель и Генрих Брасс пробрались с Либкнехтом в один из кварталов рабочего предместья. Либкнехт шел между Августом и Генрихом. Шляпа была у него надвинута на глаза. Они поравнялись с каким-то кабачком. «Шварце фукс» («Черная лисица») гласила вывеска. Оттуда неслись пьяные возгласы и звуки вальса из оперетты «Королева чардаша». Из дверей кабачка вышел фельдфебель Кваст.

— Будем мы, как ласточки гнездышко совьем,— напевал он, чуть пошатываясь. Вдруг Кваст заметил три фигуры, удалявшиеся в сумрак. Он взглянул им вслед, и лицо его исказила гримаса напряженнейшего внимания.

Август, толкнув дверь, пропустил вперед Либкнехта и Генриха. И только тогда зашел он сам.

Из тени высунул на свет свою круглую голову Кваст. Он внимательно оглядел серую, гладкую, в подтеках сырости стену, подъезд, в котором скрылся Либкнехт. Потом повернулся и бросился бежать, топая сапогами по мостовой.

— Входите, Карл. Входи, Генрих! — гостеприимно гудел Август.

Либкнехт и Генрих, пригнувшись, вошли через низкую дверь в небольшую мансарду — жилье рабочего Августа Штепфеля. Косые балки спускались от потолка к маленькому окошку. Пятна сырости проступали на стенах. Но потолок был чисто выбелен, окно украшено тюлевыми занавесками, над аккуратно убранным небольшим столиком была прикреплена книжная полочка, а на пузатом комодике, украшенном бумажными цветами, который находился неподалеку от деревянной кровати, прикрытой светлым покрывалом, стояло зеркало.

— Входите! Входите! — гудел Штепфель.— Вот она — моя усадьба,— потирал он руки.

— Но, человече,— сказал Генрих,— как ты тут умещаешься?

— Приходится-таки немного пригибать голову,— добродушно посмеивался Штепфель.— Зато сюда уже никому не добраться... Можете быть спокойны. Ну Карл, устраивайтесь! Прилягте, отдохните...

— Спасибо, спасибо, Август.

— Очень рад видеть вас у себя — гудел Штепфель.— Конечно, лучше бы при других обстоятельствах... но ничего не поделаешь! Устраивайтесь, устраивайтесь, будьте, как дома, а я только сбегаю по соседству, попытаюсь раздобыть какую-нибудь пищу. Вы же ничего не ели!

— Право, не стоит беспокоиться, Август.—Либкнехт присел к столику.

— Что вы, Карл...

— Нет, нет, Август! Вот только не найдется ли у вас кусочка бумаги?

— О, конечно,— сказал Август, доставая из ящика стола бумагу.— Прошу вас... И все-таки я сбегаю...

— Ну, как хотите, Август,— улыбнулся Либкнехт. Он оторвал кусочек бумажки и что-то быстро писал. — Генрих,— сказал он.— У меня к вам большая просьба. Попробуйте пробраться с этой запиской ко мне домой...

— Ну нет, Карл, я вас не оставлю! — твердо сказал Генрих.

— Какие глупости! Что ж я, по-вашему, маленький ребенок, за которым нужен присмотр? И потом вы только представьте как они там беспокоятся! — Либкнехт протянул Генриху записку. Генрих нерешительно мял записку в руках.— Очень прошу вас, Генрих!

— Не следовало бы этого делать,— наконец сказал Генрих.

— Глупости, Генрих! — сердился Либкнехт.

— Ну, ладно,— вздохнул Генрих.— Так и быть! Пойдем, человече,— обернулся он к Августу.

— Пошли, пошли, дружище,— гудел Август.

На пороге двери Генрих еще раз остановился и нерешительно поглядел на Либкнехта.

— Да идите же, Генрих.— улыбнулся Либкнехт.— Честное слово, я прекрасно проведу здесь время.

— Да и впрямь, дружище,— пропускал Генриха в дверь Штепфель.— Напрасно ты так беспокоишься... Я же быстро вернусь. Ну, не скучайте, Карл! — бросил он с порога.

— Спасибо, спасибо, Август! — Либкнехт остался один. Он встал из-за стола, прошелся по комнате, присел на край кровати. Шумела вода в водопроводных трубах. Где-то за стеной упал стул, коротко вскрикнул ребенок. Подперев подбородок ладонью руки, Либкнехт задумался. Потом, как бы желая стряхнуть назойливые мысли, он встал и быстро прошел к окну. За окном в туманной мгле тонули крыши Берлина. Где-то далеко зажглась цепь фонарей.

— Трам та-ра-рам,— постучал Либкнехт пальцем по стеклу.

Мысли, владевшие им, не оставляли его. Он отошел от окна, направился к столу. По пути он увидел в зеркале свое отражение. Из зеркала на него глядело до предела осунувшееся, измученное, обросшее бородой лицо. Он неодобрительно покачал головой своему отражению.

Маленький котенок боязливо высунул из-под комода серую лукавую мордочку. Он осторожно выпустил коготки и цапнул Либкнехта за край помятых брюк. Либкнехт присел на корточки, протянул руку, чтобы погладить котенка, но тот вдруг чего-то испугался и юркнул под комод. Либкнехт поднялся и пошел к столу. Взяв карандаш в руки, он опять на секунду задумался.

— «Если снег в лицо метет...»,— тихонько запел он.—«Наперекор всему!»— решительно вывел Либкнехт на бумаге.

И сразу маленькую мансарду затопил поток музыки. Она звенела и рвалась в пространство.—«Революционные рабочие Берлина разбиты,— быстро двигалась по бумаге рука Либкнехта.— Эберт, Носке, Шейдеман победили! Но иные поражения стоят победы, и есть победы более роковые, чем поражения. Побежденные проливали свою кровь за святое дело. И из каждой капли крови этого драконова посева, пролитой ради минутной победы, восстанут мстители за павших. Из каждого куска растерзанного человеческого тела вырастут новые борцы за высокое дело, дело вечное и непреходящее, как сам небесный свод... И победа будет за нами... Будем ли мы живы, или нет, но программа наша будет жить, она будет господствовать над миром освобожденного человечества. Несмотря ни на что!»

Музыка резко оборвалась. На пороге стоял обер-лейтенант фон Мальхофф. За ним открылся целый пролет лестницы, занятый вооруженными людьми. Фельдфебель Кваст таращил глаза, боязливо поглядывая через чье-то плечо. Либкнехт поднял голову. На него было направлено дуло револьвера.

— Вот мы и встретились с вами, доктор Либкнехт! — сказал фон Мальхофф.

Август Штепфель торопился домой. Одной рукой он прижимал к груди буханку хлеба, в другой руке у него была бутылка молока. Что-то насвистывая, он уже подходил к своему дому. Вдруг он застыл на месте. В глазах его рос ужас. Фырчали моторы отъезжающих автомобилей, гудели клаксоны. Молоко и хлеб упали из рук Августа Штепфеля. Бутылка разлетелась осколками. По мостовой растекалась лужа молока.

Голодный пес, поджав хвост, подобрался к луже. Сторожко оглядываясь по сторонам, он сунул шершавый язык в белое пятно.

Либкнехта под руки втащили в меблированный номер отеля «Эден». Номер служил штабом обер-лейтенанту фон Мальхоффу. Он был обставлен с тоскливой и безвкусной роскошью. Всюду на мягких стульях и креслах с позолоченными спинками в беспорядке

валялось оружие. Ковер был заплеван и забросан окурками. Вокруг стола, покрытого скатертью, залитой вином, сидели офицеры. Они подняли головы, с любопытством разглядывали они Либкнехта.

Либкнехт почти ничего не видел. Он был без пенсне. Кровь стекала по его рассеченному лбу. Ему навстречу стремительно поднялась с маленького диванчика Роза Люксембург.

— Карл,— негромко окликнула она его, прижав руки к груди.

— Роза,— сказал он.— И вы здесь? Но я же ничего не вижу... Они разбили мое пенсне...

— Сесть! — резко прикрикнул за спиной у Розы молоденький лейтенант. В руках у него был револьвер.

— Дорогая! — читала Соня записку Либкнехта.— Будь спокойна. Со мной ничего не случится. Крепко целую тебя и деток. Твой Карл.

— Какое счастье... Какое счастье!.. Генрих, как мне благодарить вас? — подняла она голову. Глаза ее сияли.

— Что вы, что вы, фрау Либкнехт! — улыбался Генрих.

Гельми, Бобби и Верочка не отрывали глаз от Генриха.

— Дай сюда,— протянул Гельми руку к Софье. Софья передала ему записку Карла осторожно, как драгоценность.

Пухлогубая кельнерша, убирая со стола, любопытно косила глаза в темный угол. Там на диванчике сидели рядом Роза и Карл. За их спиной торчал молоденький лейтенант.

— Значит, так? — с глубоким сомнением произнес какой-то офицер.

— Так, Круль, так! — твердо ответил фон Мальхофф и подвинул кружку вина фельдфебелю Квасту.— Ну, фельдфебель!..

Роза осторожно обтирала маленьким белым платочком кровь с лица Карла. До нее и до Карла доносились обрывки разговора, который вели офицеры. Они старались не слышать этого разговора и все-таки слышали.

Кваст потел от напряжения. Крупные капли пота показались на его лбу.

— Нет, господин обер-лейтенант,— наконец хрипло произнес он.— Не берусь! Рука не поднимется!

Фон Мальхофф поглядел на него с презрением. Потом он оглядел офицеров, которые избегали смотреть ему в глаза.

— Ну, хорошо! — сказал он.— Я сам... и совершенно спокойно, господа!

Рука Карла нашла руку Розы. Он ласково гладил ее.

— Беру ее на себя...— нерешительно сказал какой-то офицер.

— Так, Фогель!

— Здесь? — спросил кто-то.

— Зачем же? К чему поднимать шум?

— Карл,— тихонько говорила Роза.— Вы помните исповедь Гуттена? «Каюсь, что в моей борьбе я не выступил с более острым ударом и более отважным делом! Каюсь, что были часы без битв, каюсь, что были дни, не нанесшие ран. Каюсь и посыпаю пеплом главу, что еще тверже не верил в победу...». Простите меня, Карл,— опустила голову Роза.— Я так виновата перед вами!

— Что вы, что вы, Роза! — ласково похлопал Либкнехт ее по руке.

— Господа! — поднялся фон Мальхофф.— Время идет!

Автомобиль, скрежеща мотором, несся в ночь. В Тиргартене ветер гнул сухие ветви деревьев. Хлестал дождь.

Либкнехт и фон Мальхофф рядом. Две головы. Бледный лоб Карла и спокойное лицо фон Мальхоффа.

— Господин Мальхофф,— повернул Либкнехт голову.— Вы думаете, что мы встречаемся с вами в последний раз?

Фон Мальхофф молчал.

— Господин Мальхофф! — твердо сказал Либкнехт.— Мы встретимся еще тысячу и тысячу раз! — Глаза Либкнехта горели неукротимым огнем.

Машина неслась в ночь. Машина удалялась по темной аллее. Шесть выстрелов, один за другим, пробили тьму.

Машина замедлила ход, и из нее выбросили на землю какой-то темный предмет.

Почти ничего нельзя было различить за пеленой дождя. Машина рванулась и исчезла в ночной тьме.

Прекрасную мертвую голову Карла Либкнехта обмывали потоки дождя. Неслась музыка. Огненными знаками возникли буквы, написанные рукой Либкнехта:

«Из каждого куска растерзанного человеческого тела вырастут новые борцы за высокое дело, дело вечное и непреходящее, как сам небесный свод!»

Над листком, оставленным Либкнехтом, склонили головы рабочие, солдаты, женщины, пришедшие к Августу Штепфелю. Август держал листок в руке. Тверда была его рука. Сурово было его лицо.

«...И победа будет за нами...— строго приказывали буквы.— Будем ли мы живы или нет, но программа наша будет жить, она будет господствовать над миром освобожденного человечества. Несмотря ни на что!»

ЛЕНИН

— По поручению Центрального Комитета Российской Коммунистической партии я открываю Первый Международный Коммунистический Конгресс.

Люди, пришедшие к Ленину со всего мира, слушали его, затаив дыхание.

— Прежде всего,— сказал он,— прошу всех присутствующих почтить вставанием память лучших представителей III Интернационала — Карла Либкнехта и Розы Люксембург.

Бесшумно встали все собравшиеся в этот небольшой зал Кремля, собравшиеся для того, чтобы переделать мир.

И вместе со своими товарищами, людьми всех наций, поднялся немец Генрих Брасс. Пристален и ясен был взор его голубых глаз, устремленных к Ленину. Проникая в далекое будущее, он как бы говорил этому прекрасному будущему, всему миру, всему человечеству:

— Победа будет за мной!

ПУБЛИКАЦИЯ

А. Довженко

АВТОБИОГРАФИЯ

1939 года в декабре

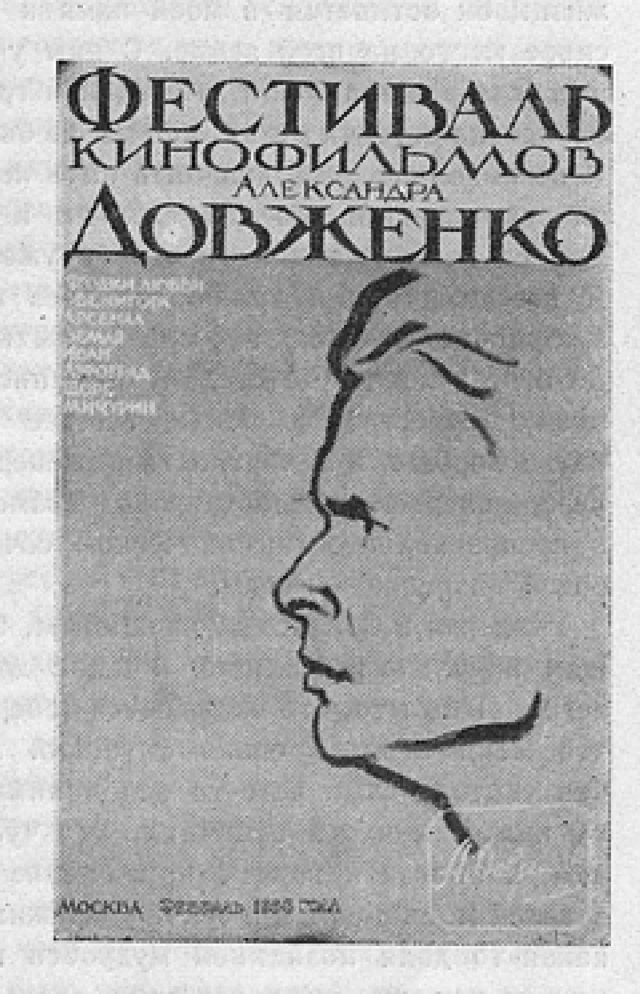
Родился я 30 августа 1894 года на окраине маленького уездного городка Сосницы, Черниговской губернии, в предместье, называемом Вьюнище, в семье земледельца Петра Семеновича Довженка, принадлежавшего к казацкому, по тому времени, сословию.

Земли у нас было семь или семь с половиной десятин. Земля была очень посредственная, и поэтому для поддержания своего натурального хозяйства отец занимался еще извозом и смолокурением. Родители были неграмотные. Неграмотными были отец, мать, бабка и прабабка.

Дед был грамотный, и ему отец не мог простить своей темноты. Детей было много — четырнадцать—переменный состав, из которого осталося двое — я и сестра (ныне врач). Остальные умирали в разное время, почти все не достигшие трудоспособного возраста, и, когда я сейчас вспоминаю свое детство и свою хату и всегда, когда бы я их ни вспоминал, я вспоминаю плач и похороны. И первая телеграмма, полученная в нашей хате, извещала о смерти моего брата—грузчика в Ростове. А я до сих пор не могу глядеть на похороны. А между тем они проходят по всем моим сценариям, по всем картинам. Во всех моих фильмах есть расставание. Герои прощаются, спеша уйти далеко, вперед, в другую жизнь — неизвестную, но влекущую, лучшую. Они прощаются торопливо и небрежно и, оторвавшись, не оглядываются, чтоб не разорвалось сердце, а плачут оставшиеся. Это моя мать. Рожденная для песен, она проплакала всю жизнь, провожая навсегда. Так вопросы жизни и смерти поражали, очевидно, мое детское воображение, что и остались во мне на всю жизнь, пронизывая в разнообразнейших проявлениях мое творчество. Так в немногочисленном ряду женских образов образ матери заслонил собою все другие образы.

Дед в фильме «Земля» — это мой покойный добродушный дед Семен Тарасович, бывший чумак, честный и незлобивый. От него у меня в картинах неизменно любовно написанные образы дедов. Это теплота детства. Деды мои — это что-то вроде призмы времени. И поэтому именно мне образ Боженки было легче создавать, чем образ Щорса.

Публикуется с сокращениями.



В Москве проведен фестиваль фильмов, поставленных А. П. Довженко.

Открытие фестиваля состоялось в Центральном Доме кино. С речью на вечере выступил заместитель министра культуры СССР С. Кафтанов.

Л. Арнштам рассказал о творческом пути А. П. Довженко. Своими воспоминаниями о замечательном кинорежиссере поделились Г. Рошаль, В. Шкловский и чехословацкий режиссер В. Влчек.

В столичном кинотеатре «Москва» в дни фестиваля демонстрировались фильмы А. П. Довженко: «Ягодки любви», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин». В фойе кинотеатра была развернута выставка материалов о жизни и творческой деятельности выдающегося мастера советского киноискусства.

Второе, что в моем детстве было решающим для характера моего творчества, это любовь к природе, правильное чувство красоты природы. У нас был изумительный сенокос на Десне. До самого конца жизни он останется в моей памяти как самое красивое место на всей земле. С ним у меня связаны и первая рыбная ловля, и ягоды, и грибы, и первые мозоли на детских руках, ибо мы не были дачниками. Я не видел его уже двадцать пять лет. Я знаю, что он стал другим, ибо стал другим и я, и смотреть мне на него не надо. Он живет уже в творчестве. Я всегда думал и думаю, что без горячей любви к природе человек не может быть художником. Да и не только художником, особенно сейчас, когда нужно перестроить почти все-все города, когда науке вообще, и в частности инженерии и архитектуре, впервые предоставлена возможность быть в прекраснейшем гармоническом сочетании с природой на радость людям.

Учился я в Сосницком начальном, а потом в высшем начальном училище. Учение доставалось мне легко. Я был то, что называется теперь отличником, что меня нередко очень смущало. Мне казалось, что учителя сами чего-то недопонимают и поэтому им кажется, что я отличник. Это чувство недоумения, а иногда и горечи при оценке тех или иных деталей моих работ я и сейчас переживаю. Очевидно, какая-то доля познанной мудрости говорит сознанию — как же мало все-таки сделано, как многому нужно учиться и как много думать и знать, а не только чувствовать, чтобы достичь полной ясности изображения. Я говорил неоднократно на собраниях и сейчас не могу не написать о своей жизни, — я не совсем люблю свои картины. Порою я их не люблю совсем. Я их жалею, как детей неладных и не совсем красивых, но моих родных. И мне кажется до сих пор, что хорошая, по-настоящему сделанная картина моя еще где-то впереди.

ХАТА, В КОТОРОЙ РОДИЛСЯ И ПРОВЕЛ ДЕТСТВО А. П. ДОВЖЕНКО

В детстве у меня была определенная склонность к созерцательности. Я был очень мечтательным мальчиком. Мечтательность и воображение были столь сильными, что порою жизнь, казалось, существовала в двух борющихся аспектах — реальном и воображаемом, но казавшемся как бы осуществленным. У меня не было страсти к чему-либо одному определенному. Мне казалось, что я все могу, что все легко, и мне хотелось быть разным, хотелось как бы разделиться на несколько частей и жить во многих жизнях, профессиях, странах и даже видах. Но в общем мои мечты о выборе будущей профессии вращались в сфере архитектуры, живописи, мореходства, дальнего плавания, разведения рыб и учительства. Возможно, что учительство я только примысливаю сейчас к моим тогдашним стремлениям, так как оно было единственным, чего я тогда достиг. Я поступил в Глуховский учительский институт в 1911 году, будучи неполных шестнадцати лет. Эту школу я выбрал потому, что я имел право «держать туда экзамен», а во-вторых, там были стипендии по 120 рублей в год. Погоня за стипендией, т. е. за возможностью учиться, и привела меня в этот институт. В институте я был самым младшим. Самые старшие, люди с учительским стажем (народных школ) по 5 и 10 лет, были уже в возрасте тридцати, а то и 32 лет. Мне трудно было сближаться с этими учителями-учениками и учиться было трудно. Моя подготовка к институту была слабой, и экзамен я сдал, по-видимому, случайно. Поэтому учился я неважно. Неровно. Поэтому мне не дали стипендии, и первые два года я перебивался уроками, а батько мой даже продал десятину земли. Оторвал от сердца. Так ему, неграмотному и тяжело и неудобно живущему человеку, хотелось «выучить своего сына на пана».

Духовная атмосфера в институте была очень тяжелой. Город маленький, обывательский. Институт воспитывал доброчинных, политически безграмотных, наивных учителей для высших начальных училищ. Учителя сплошь были чиновниками, а особенно директора. При институте была церковь. Посещение церкви было строго обязательным. Здесь я и перестал верить в бога, в чем и признался на исповеди законоучителю отцу Александру, единственному либеральному человеку из всех наших учителей.

Здесь же в институте я впервые познакомился с украинскими книжками на квартире у своих товарищей. Это был «Літературно-науковий вістник» и газета «Нова Рада», кажется, издававшиеся во Львове и читавшиеся у нас тайком от педаго-

гов как нечто родное, но запретное. Запретным был в нашей среде и разговор на украинском языке. Из нас готовили учителей—обрусителей края. В Киевской, Подольской и Волынской губерниях к нашему жалованью впоследствии прибавлялась некая надбавка, кажется, восемнадцать рублей в месяц,— за обрусение края. Я вышел из института в 1914 году девятнадцати с половиной лет.

Сейчас я иногда встречаю своих бывших учеников. Это уже немолодые люди разных профессий. Я спрашиваю их — был ли я хорошим учителем? Говорят — был. Не так хорошим учителем, как хорошим воспитателем. Эти ответы переполняют меня радостью. Вряд ли я был хорошим воспитателем в обычном понимании этого слова. Я просто был молод, не намного старше их, был общителен, весел, и они мне были ближе и милее во всех отношениях, чем мои коллеги учителя. Был я с ними до конца откровенным. Преподавал физику, естествознание, географию, историю, гимнастику. От предложенной мне на другой год должности инспектора я отказался, мотивируя отказ своей молодостью и втайне мечтая учиться. Я не имел права на поступление в университет. В то время я мечтал стать художником, я рисовал дома и брал частные уроки рисования, мечтая когда-нибудь попасть в Академию художеств хоть вольнослушателем.

Шли годы. Ни я и никто уже не бросал цветов в раненых и не кричал им «ура». Я глядел на них давно уже с тоскою и со стыдом. Иногда я отворачивался от них, не вынося их взглядов. Раненые наводнили весь город. Они высовывались пачками из раскрытых окон всех больших зданий, обращенных в госпитали, они ковыляли в палисадниках, они носили свои забинтованные огромными бинтами руки на груди, как няньки детей, они проходили по улицам группками в покареженных шинелях, бросая на нас, чиновников, будь мы прокляты, взгляды, полные ненависти и тоски. Пришел семнадцатый год.

Гибель самодержавия мы, учителя, сыновья крестьян, чиновники десятого класса, встретили с огромною стихийною радостью. Революционная волна властно увлекала нас на улицу, на площади. Передо мною раздвинулись стенки школы. Улица стала школой.

Мир оказался гораздо сложнее, сложной оказалась и тогдашняя Украина...

Мне ничто не досталось даром. В тысяча девятьсот семнадцатом году я перевелся учительствовать в Киев и здесь же поступил в Киевский коммерческий институт на экономический факультет. Этот институт тоже не был моей школой. Я поступил в него только лишь потому, что мой аттестат не давал права поступления в другие высшие учебные заведения. Это было средство получения высшего образования вообще. Учился я в этом институте тоже не хорошо.

У меня не было времени, ибо я сам учил. И, кроме того, не было достаточной усидчивости. Некоторых дисциплин я совсем не учил, другие, нравившиеся мне, как, например, физика, преподавались на другом факультете. Поэтому я в этом институте раздвоился как бы между двумя факультетами. При гетмане, когда в Киеве организовалась было Академия художеств, мечта моей жизни, я поступил и в Академию. Так мне всего хотелось, и так из меня тогда ничего не вышло. Я помню, тогда открывался еще географический институт. Я и туда хотел было поступить, но помешали какие-то события. В тысяча девятьсот восемнадцатом году я был головою громады Коммерческого института. Организовал общественный митинг протеста против призыва в гетманскую армию и устроил большую демонстрацию на улице Короленко. Гетманские офицеры разогнали нас, убив что-то около двадцати человек и многих поранив.

Академию художеств я бросил. А институт впоследствии посещал до тысяча девятьсот двадцатого или двадцать первого года, так и не закончив его за отсутствием времени, а правильнее—усидчивости, а еще скорее не находя в нем для себя призвания, что ль. Сейчас, вспоминая обо всей своей учебе, я удивляюсь, до чего же неправильным, извилистым и неэкономным был мой жизненный путь и какой нормальной, легкой и счастливой, ясной является сегодня жизнь нашей молодежи.

В начале 1920 года я поступил в партию боротьбистов. Это поступление, неверное и ненужное, вышло у меня следующим образом. Я очень хотел вступить в Коммунистическую партию большевиков Украины, но считал себя недостойным переступить ее порог, поэтому я поступил в боротьбисты, вроде как в приготовительный класс гимназии, каковым она, конечно, не являлась никогда, и самая мысль об этом сравнении кажется сейчас абсурдной. Но это было. Через несколько недель партия боротьбистов влилась в КП(б)У, и таким образом я стал членом КП(б)У. Меня назначили заведовать Житомирской партийной школой, но польский прорыв прервал эту работу, мы отступили к Киеву, а я, будучи послан в подполье в Коровинецкий район, попался в плен польскому конному разъезду.

Разъезд обошелся со мной очень грубо. С целью вынудить меня рассказать о расположении наших частей он подверг меня условному примерному расстрелу, после чего, будучи сам обстрелян случайно пробиравшимся нашим отрядом и вступив с ним в перестрелку, вынудил меня стоять живой мишенью. Однако мне посчастливилось благополучно бежать к своему отряду.

На другой день мы были в Киеве, и я поляков пересидел в киевском подполье, а с освобождением Киева я был назначен секретарем губернского отдела народного образования. В Киеве я проработал примерно год. Это был период очень напряженной моей работы. Я был очень молод, здоров и мог работать не уставая. Кроме секретарства я заведовал отделом искусства, был комиссаром театра Шевченко, работал в организационном комитете работников просвещения. Кроме того, в порядке особой партийной нагрузки разъезжал по селам Киевщины для организации власти на местах.

Коммерческий институт, переименованный в институт народного хозяйства, я забросил, много рисовал, особенно карикатур, и твердо решил перейти учиться в архитектурный институт в городе Киеве, но вскоре был откомандирован в Харьков в распоряжение Наркоминдела УССР.

О загранице я мечтал только в детстве. Поэтому командировка за границу, в Варшаву, меня очень взволновала и испугала.

В Варшаве я проработал около года — сначала при русско-украинско-польской репатриационной комиссии по обмену военнопленных, а потом управделом посольства. Эта канцелярская работа в условиях 1921 года была столь неприятной и нудной, что я не выходил из здания посольства неделями. «Посольство,— говорил мне покойный советник Хургин,— это паршивая кухня, в которой во всякое время дня и ночи должно быть все поджарено». И я поджаривал, пока не перебрался весною 1922 года в Берлин на меньшую должность секретаря Генерального консульства УССР в Германии, где после трех- или четырехмесячной работы уволился совсем и, получивши из Наркомпроса стипендию в размере 40 долларов в месяц, поступил в художественное частное училище с целью перейти осенью в Академию художеств в Берлине или в Париже. Летом 1923 года я возвратился на Украину, в Харьков, и уже в Берлин не выезжал. Помешали события в Гамбурге. Наркоминдел, за которым я еще как-то числился, предложил мне отправиться дипломатическим курьером в Кабул (Афганистан). Я уже собрался было, но не уехал по семейным обстоятельствам и поступил на работу в редакцию харьковской газеты «Вісті ВЦВК» в качестве художника-иллюстратора. В партии я уже не был. Я был исключен из ее рядов еще в бытность свою за границей по причине непредставления документов из-за границы на чистку. Между тем документы я послал. Они были где-то потеряны и разысканы случайно под шкафом через несколько лет. Исключение из партии я переживал очень тяжело. Я разыскивал документы в Истпарте, хлопотал, возмущался «несправедливостью и черствостью» окружающих. На предложение одного из членов или, кажется, председателя ЦКК подать заявление о новом вступлении в партию я ответил нежеланием, считая себя неправильно исключенным. Словом, я поступил глупо, не по-партийному, и все мои дальнейшие хлопоты ни к чему не привели.

В редакции я проработал с осени 1923 года по лето 1926 года. Я зарабатывал себе на жизнь иллюстрациями, а свободное время отдавал учебе живописи. Я организовал мастерскую у себя на квартире и в ней занимался три года. Я еще тогда не был хорошим художником, мне было очень трудно учиться одному, но у меня была вера в свои способности и глубокая уверенность, что лет через десять-пятнадцать упорного труда я выработаюсь в хорошего художника. В этот харьковский период я познакомился с харьковским украинским литературным миром, группировавшимся тогда вокруг редакций «Вісті» и «Селянської правди»... Это были «Гарт» и «Плуг». Членом «Гарта» я состоял и сам, как книжный иллюстратор. Впоследствии из «Гарта» выделился всем известный «Ваплите», в котором я также состоял, хотя впоследствии и вышел. Надо полагать, что заправилы этих организаций считали меня маленьким при них иллюстратором, да еще карикатуристом, следовательно, весельчаком, а мне часто было грустно смотреть на их беспросветную провинциальность, некультурность и узость. Иногда мне казалось, что я не на вечерах, а на вечерницах, не на заседаниях, а на колядках, и я начал от них отходить. Я не знал куда деваться, но чувствовал, что так дальше жить нельзя. В это приблизительно время я сблизился с украинской киноорганизацией ВУФКУ. Я делал для ВУФКУ плакаты и нередко туда захаживал.

Ограниченность и узость литературной жизни, трудность учиться у себя самого и господствовавшие тогда в лефовских журнальчиках идеи о ненужности живописи вообще, как искусства устарелого, вполне заменимого фотографией, и неэкономность живописной природы в воздействии на зрителя в смысле его количественного охвата, и осложнившаяся семейная жизнь, и целый ряд, по-видимому, еще каких-то причин, а самое главное — упорное желание быть максимально полезным своему народу и партии, от которой я себя в душе не отделял, заставили меня все больше и больше склоняться к кинематографу, как самому массовому, самому демократическому искусству.

В июне 1926 года я просидел ночь в своей мастерской, подвел итог своей неудобной тридцатидвухлетней жизни, утром ушел из дому и больше в дом не возвращался. Я уехал в Одессу и поступил работать на кинофабрику в качестве режиссера. Таким образом, на тридцать третьем году жизни мне при-

шлось снова начинать жизнь и учебу по-новому: ни актером, ни режиссером театральным я до тех пор не был, в кино ходил не часто, с артистами не знался и теоретически со всем сложнейшим комплексом синтетического искусства кино знаком не был. Да и учиться было некогда и, пожалуй, не у кого в Одессе. Фабрика была довольно мощная, но культурный уровень ее был невысок, и фильмы не блистали выдающимися качествами.

АВТОШАРЖ А. П. ДОВЖЕНКО
(Не датирован, относится примерно к 1923 году)

Очень помогло мне вначале одно незначительное обстоятельство. Я стал посещать натурные съемки одного одесского режиссера невдалеке от фабрики. То, что он делал на съемке со своими актерами, было настолько плохо и настолько очевидно беспомощно, что я сразу повеселел. Я подумал: если я вижу, что это плохо, и знаю, что именно плохо и почему именно плохо, следовательно, я не так уже беспомощен. Больше того, я просто возьму да и сделаю лучше. Это было не совсем верное соображение. Сколько раз мне потом в жизни приходилось наблюдать, как умеющие разбираться во всех деталях любой чужой сцены, любого кадра, блистающие видимой эрудицией юноши оказывались беспомощными и жалкими, когда режиссерская палочка переходила в их руки. Со мной, правда, этого не случилось, хотя работаю я очень трудно. Вот уже шестнадцать лет держу я эту палочку, а мне в начале каждой моей картины все же кажется, что я ничего не умею делать. Я не был никогда трусом в творчестве, но всегда несу в себе страх к работе и беспокойство. С ними не расстанусь я, пока буду жив. Творчество безгранично и многообразно, как многообразна и безгранична в своем победоносном развитии жизнь нашего великого социалистического общества, и никакой ни талант, ни гений ничего не сделает в этом искусстве, если не будет подкреплен знаниями не только специфики этого искусства, но и знанием жизни в первую и главную очередь. Кино требует громадного трудолюбия, и трудолюбия не только на съемке, а во всем мыслительном процессе создания картины. Кино—искусство одержимых.

Переключаясь на работу в кино, я думал посвятить себя исключительно жанру комедийных и комических фильмов. И первый мой сценарий, сделанный мною для ВУФКУ, «Вася-реформатор» был задуман как комедийный, и первая режиссерская проба на 500 метров— «Ягодки любви» —по собственному сценарию, написанному мною в три дня, тоже была в этом жанре. В этом жанре были задуманы и мои неосуществленные постановки «Родина» —о евреях в Палестине, «Потерянный Чаплин» — о жизни Чаплина на необитаемом острове, и «Царь» — комедия-сатира о Николае Втором. Но обстоятельства как-то так сложились, что ни одной комедии я так и не сделал. Опять получилась старая история: числился на одном факультете, а лекции слушал на другом. Отдельные комедийные места, разбросанные по моим картинам, всегда режиссировал с огромным наслаждением. То, что делается у нас в советской кинематографии в области комедийного жанра, считаю неудачным и принципиально неверным. У нас комедийных персонажей почему-то лишают ума, а нужно делать как раз наоборот. Комедийный характер ничего общего с умственной аляповатостью не имеет.

Первым моим фильмом была «Сумка дипкурьера». Окрыленный успехом этой незначительной вещи, я немедленно приступил ко второй постановке. Это была «Звенигора». Сценарий «Звенигора» был написан писателем Иогансеном и небезызвестным Юртыком (Тютюнником), я его переделал процентов на девяносто, в результате чего авторы демонстративно «сняли свои имена», и это было

началом моего расхождения с харьковскими писателями. Так как впоследствии на кинофабрику хороших сценариев не поступало, а я лично по ряду причин оказался среди писателей изолированным, мне пришлось в дальнейшем писать сценарии самому. Сейчас я к этому привык. Этот метод работы я не считаю ни правильным, ни полезным. Он тормозит деятельность режиссера, заставляя его дважды осуществлять творческий процесс и как бы сокращает его жизнь. При нормальном, благополучном ведении сценарного хозяйства я мог бы сделать гораздо больше картин, чем я сделал.

«Звенигора» в моем сознании отложилась как одна из интереснейших работ. Я ее сделал как-то одним духом — за сто дней. Будучи чрезвычайно сложной по своему построению, формально, может быть, эклектичной, она дала счастливую возможность мне—производственнику-самоучке — пробовать оружие во всех жанрах. «Звенигора» — это был своеобразный прейскурант моих творческих возможностей. Общественность приняла фильм замечательно, народ его совсем не принял как фильм непонятный и слишком сложный для восприятия, но я ходил гордый и даже, помню, хвастался тем, что я не популяризатор, а некто вроде профессора высшей математики. Я как бы забыл, зачем я пришел в кино.

Было ли это обманом или изменой кинематографу как народному, массовому искусству? Не было. Я не знал еще правил и поэтому, как мне казалось, не делал ошибок. Я не сделал картину, а пропел ее, как птица. Мне хотелось раздвинуть рамки экрана, уйти от шаблонной повествовательности и заговорить, так сказать, языком больших обобщений. Я, по-видимому, перехватил через край. В следующем фильме — «Арсенал» — я значительно сузил рамки своих чисто кинематографических задач. Я поставил себе целью показать классовую борьбу на Украине в период гражданской войны. Продолжением этой эпопеи был впоследствии в новом уже и стилевом выражении «Щорс». Задача была, таким образом, сугубо политическая, сугубо партийная.

Герои «Арсенала» были еще мало персонифицированы. Это были носители идей, идеологий. Я оперировал еще по «звенигорской» привычке не типами, а классовыми категориями. Огромность событий вынуждала меня сжимать материал под давлением многих атмосфер. Это можно было сделать, прибегая к языку поэтическому, что и является как будто бы моей творческой особенностью. Я шел к реализму в кино медленными шагами.

«Арсенал» был принят и народом и партией. Но «за измену матери-Украине», за «поругание украинской нации, интеллигенции», то есть за изображение украинских националистов в виде провинциальных ничтожеств и авантюристов и пр. и пр., фильм был обруган ими в прессе, я был в течение ряда лет бойкотирован...

Это был абсолютно правильный фильм. По характеру отношения к фильму, по его оценке можно было судить о политическом лице человека. Это я хорошо запомнил. Фильм «Арсенал» был большим событием в моей жизни. Я вырос в нем как политработник и поумнел. Я был горд и в то же время пережил большую горечь: я почувствовал, что в нашем тогдашнем мире далеко не все было таким прекрасным, как бы хотелось... Жить стало трудно.

Я думаю, не знаю как там в других работах, что в искусстве нужно двигаться на положительных импульсах. Я был много хвален и порицаем за свои работы и пришел к выводу, что мерою движения в творческой жизни должно быть добро, а не зло. И гораздо легче и продуктивнее работать с положительными импульсами, а не отрицательными.

«Землю» я задумал как произведение предвещающее начало новой жизни в селе. Но уничтожение кулачества как класса и коллективизация — события исключительной политической важности, происшедшие, когда фильм был готов, перед самым его показом,—сделали мой голос слишком слабым и недостаточным... Я уехал за границу, где и пробыл около $4^1/_2$ месяцев. По возвращении из заграничной командировки я предложил в устной форме руководству «Украинфильма» созревший в моем понимании сценарий о наших героях в Арктике на материале трагедии Нобиле и гибели Р. Амундсена. Это было руководством отвергнуто. Руководство потребовало, чтобы я спешно написал «что-нибудь такое» о современной нашей жизни на Украине, а не в Арктике. Я спешно вытеснил из сознания Амундсена и за двенадцать дней написал сценарий «Иван» и приступил к его съемке. Работать над «Иваном» мне было трудно. Фильм был укорочен, я был зачислен в лагерь биологистов, пантеистов, переверзианцев, спинозистов — сомнительных попутчиков, которых можно лишь терпеть.

У меня стал портиться характер. Я стал нервным и раздражительным. Я вел замкнутую жизнь. Было еще одно обстоятельство, ухудшавшее мою жизнь до предела. Это Брест-Литовское шоссе. Дорога на кинофабрику. Я упоминаю в своей биографии о ней лишь потому, что она играла и сейчас играет в моей повседневной жизни большую плохую роль. Я ее не люблю и отрицаю ежедневно вот уже в течение десяти лет. В течение этого долгого времени я переживаю неизменное чувство отвращения и протеста, и не было еще ни одного путешествия, когда бы я этого не переживал. Это стало как бы неким пунктом моего первого заболевания. В течение десяти лет

я ежедневно срываю с этой прекрасной прямой широкой улицы все пять нелепых рядов телеграфных, телефонных и трамвайных столбов, делающих эту улицу похожей на хмельник, и прячу кабель в землю. Я засыпаю канавы и срезаю бугры на ней, я ее нивелирую, уничтожаю трамвай, находящийся в состоянии перманентного ремонта, и заменяю его автобусами и троллейбусами до самого Святошина, а улицу заливаю асфальтом на бетонном основании. Улица делается широкой, прямой, как стрела, и волнистой. Я уничтожаю хибарки и заменяю их невысокими хорошими домами. Я реконструирую самое разочаровывающее в Киеве место — Галицкий базар, превращая его в озеро с красивой набережной. Мое воображение доходит до утверждения, что только после этого все режиссеры начнут делать хорошие картины. У меня развивается вредная мечтательность. В период постановки «Ивана» она достигла предельного напряжения. Я составил тогда проект реконструкции этой улицы и с пеной у рта доказывал в обкоме партии и горсовете необходимость осуществления этих необходимейших мероприятий. Меня слушали плохо. Тогда я составил план реконструкции нескольких площадей и улиц города с целью его благоустройства и снова начал осаждать обком. Это как-то дошло до столицы. Когда правительство переехало в Киев, я, живший в это время уже в Москве, был введен в правительственную комиссию по реконструкции города.

Но возвращусь к «Ивану». Предписание сдать фильм обязательно к октябрю было почти невыполнимым. Это был мой первый звуковой фильм, снятый на очень плохой аппаратуре, еще не освоенной начинающими звукоработниками. Однако фильм я успел сдать, хотя для этого и пришлось в самое последнее время посидеть, не отходя от монтажного стола, восемьдесят пять часов подряд. Фильм получился все же сыроватым, рыхлым...

Я поступил на работу в «Мосфильм» и вскоре уехал со своей женой и ассистентом Ю. Солнцевой и писателем А. Фадеевым на Дальний Восток для изучения края с целью сделать об этом участке нашей страны фильм. Поездка эта была одним из светлых событий в моей жизни. Меня привели в восторг огромность нашей страны и ее изумительные богатства. И красота. Я прошел по приморским тропам с полтысячи километров, не переставая восхищаться виденным везде вокруг. Стоя на берегу Тихого океана и глядя на запад, я вспоминал Украину, и она предстала перед моими очами в своем подлинном размере, где-то там далеко на западе в левом уголке, и это умножило мою гордость гражданина великой Советской страны.

Сценарий «Аэроград» я написал в Москве за два с половиной месяца. Я был весь во власти любви

А. П. ДОВЖЕНКО СО СВОЕЙ ЗАПИСНОЙ КНИЖКОЙ В ДНИ РАБОТЫ НАД СЦЕНАРИЕМ «ПОЭМА О МОРЕ»
(Фото публикуется впервые)

к замечательному Дальнему Востоку, и сценарий писал с большим воодушевлением. Этот сценарий я мог читать на память без единой запинки.

Работа над сценарием о Щорсе, над фильмом была самым значительным, самым содержательным событием моей жизни. Я писал сценарий 11 месяцев и 20 месяцев крутил фильм. Это была целая жизнь. Это был лучший мой фильм.

«Щорсу» отдал я весь свой жизненный опыт. Все накопленные за двенадцать лет работы знания нашли в этом фильме свое полное выражение. Я делал его с любовью и предельным напряжением всех своих сил как памятник народу, как знак своей любви и глубокого уважения к герою великого украинского Октября. Я делал его с таким чувством, как будто мое творчество осуществилось не в жалком целлулоиде, а в камне или в металле, как будто ему суждено жить в столетиях. Я хотел быть достойным народа... Когда во время работы я заболел, я невыносимо страдал от сознания, что, может быть, мне не удастся уже довести свою работу до конца. К моему счастью, этого не произошло. Фильм «Щорс» я делал на Киевской кинофабрике.

Работая над «Аэроградом» в Москве, я много внимания и времени уделял общественной работе, которую я любил. Я был председателем всесоюзной творческой секции работников кино. Я организовал в Москве Дом кино и наладил его работу.

Осенью 1939 года, во время освободительной войны за воссоединение Западной Украины и Западной Белоруссии, я поработал в Галиции около двух месяцев в качестве политработника и руководителя операторской группы. Сейчас я монтирую этот документальный фильм, после чего приступлю к изготовлению сценария по повести Гоголя «Тарас Бульба».

Мне сейчас сорок пять лет. Признаюсь, я порядочно устал и поэтому не особенно здоров. Я перестаю быть быстрым. Если уважаемый читатель увидит, что я по человеческой слабости преуменьшил свои недостатки и пороки и выставил себя в свете более ярком и эффектном, чем допускает обычная скромность, то это, наверно, так и есть. Поэтому прошу не судить меня сурово и посоветовать мне что-либо доброе, помня, что один человек — не может многого, даже если природа наделила его щедрыми дарами и добрыми желаниями.

ПИСЬМО ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

В 1930 году А. П. Довженко, находившийся в заграничной командировке в Берлине, писал С. М. Эйзенштейну в Голливуд о своем желании встретиться там с Ч. Чаплиным.

«Мне ужасно хотелось предложить Чаплину, — писал А. П. Довженко, — один мой сценарий. Я очень много над ним работал и очень долго. Если он ему не подойдет, то во всяком случае он мог бы найти в нем для себя несколько нужных вещей». Дальше А. П. Довженко излагает краткое содержание этого сценария.

«Среди миллионов обыкновенных людей, превращенных специальными приемами в убийц и рубийц (война), я помещаю одного среднего человека. Собственно говоря, ниже среднего. Никакими усилиями из него не выбили ни одного штатского признака. Не приобрел он и ни одного военного. Единственный раз он осатанел. Это было, когда унтер заставил его чуть не в 30-й раз колоть чучело с выпадом. Он колол его с жутким ожесточением, как причину своих лишений. Из рядового он, не в пример прочим, пошел на понижение — помощником повара в военном госпитале, в 100 верстах от фронта. Здесь он случайно, по ошибке, получил крест, и его как заслуженного назначили сторожем лагеря для военнопленных. За проволокой сотни сильных, храбрых, но потерявших оружие, выпавших из цели людей. А над ними гроза с винтовкой — мой воин. Люди боятся каждого его движения. И вот постепенно он начинает наглеть. После войны он возвращается в село. Приобретенная привычка тащить, не пущать и т. п. делает из него ужас села. Он хочет чуть ли не обнести его проволокой. Попытки парней побить его разбивались о его уверенность в победе. Наконец, раз, избивши целую напавшую на него компанию, он упал на землю и начал плакать. «Чего ты плачешь?»—спросил его один старый крестьянин. Парень поднял голову: «Как же мне не плакать, если меня все боятся». Кончилось тем, что у него украли костюм и кресты. Он оделся в штатское и сразу стал таким же, как был и до войны».

Свое письмо А. П. Довженко заканчивал словами: «Я пишу Вам очень примитивно, Сергей Михайлович, и потому, может быть, многое Вам покажется наивным. В действительности, мне кажется, это глубже и интереснее. Если, однако, Вы найдете это неинтересным, то я и предлагать не буду».

Встреча А. П. Довженко с Ч. Чаплиным не состоялась, а его сценарный замысел не был реализован.

Ираклий Андроников

ПОЭЗИЯ ДОВЖЕНКО

В конце 1956 года в хмурый и короткий зимний день мы присутствовали на погребении художника масштаба Бетховена. Может быть, Моцарта. Это и мы чувствуем. Наверное, так будут считать люди и в XXI или XXII столетии. Ясно: мы лишились одного из творцов, по трудам которых будут слышать наше время потомки.

Довженко ушел, не сняв ленту, в которой предстал бы по-прежнему молодым и по-прежнему смелым, но умудренным тем вниманием к жизни, которому научили его наша потрясающая эпоха и собственные его картины.

С чувством глубокой грусти думаем мы о его других, не свершившихся замыслах. А он говорил: «Хотя и повечерел мой день, я верю, что две лучшие мои картины где-то еще впереди и я могу еще приносить радость народу».

Горько нам, что не появится он среди нас — скромный, красивый, мужественный, мудрый, тихий и чистый. Но эту скорбь умеряет и украшает восторг перед его творениями, его великое художественное богатство. И что бы ни прибавил Довженко к ранее созданному — никто, и даже он сам, уже не сдвинул бы его с того места в истории советского и мирового киноискусства, которое принадлежит ему по праву.

Пройдут годы и годы, а яблоки по-прежнему будут падать с беззвучным стуком на землю в «Земле», и, торопливо тарахтя в немой картине, будет появляться на селе первый советский трактор, и вороная туча будет заходить на ясное небо, и проливаться будут дожди; и нас не станет, а картины его, статьи его, страсть и мысль его, всегда мудрая, философски значительная, его поэтическая сила будут по-прежнему жить. Путь его богат и прекрасен. Прекрасно даже незавершенное им, ибо мы знаем мастера и по намеку угадываем, какие готовил он нам откровения.

За истекший год я пересмотрел все ленты Довженко, иные по многу раз. Прочел все его сценарии, не осуществленные в кино, и хотел бы немного сказать о некоторых чертах его стиля, его поэзии.

Прежде всего — Довженко поразительно лаконичен. Я говорю это, несмотря на то, что «Щорс»—очень длинная лента. Объясняется это тем, что в каждую его картину входит содержание многих картин. Темы его широки. Размаха требовала концепция, но выражалась она поэтически кратко. Довженко призывал к лаконизму Пушкина и Маяковского. Попробуем понять, чем родственно было ему их лаконическое и емкое слово.

Вспомним первые кадры «Земли». Идет волна по пшенице. Сколько раз за эти 28 лет, отделяющие нас от года создания картины, показывали нам пшеницу, снятую с разных точек. Между тем образ этот у Довженко не потускнел, не потерял новизны. Это потому, что кадр снят не для правдоподобия и не для красоты только. Это — метафора. Это — «море пшеницы».

Сколько ни будут повторять заключительные кадры «Земли» — стекают капли дождя с плодов, — не коснется это Довженко, не погасит его открытия. Потому что у него это не натюрморт, а метафора: это — «потоки слез», это — слезы, смывающие остатки скорби и печали с людей. Дождь здесь не просто дождь — он снят для поэтического и философского осмысления картины.

Если каждое произведение следует рассматривать в целом, а не по отдельным частям, то уж ленты Довженко в особенности. Но для этого надо проследить его образную систему, особенности его простого и богатого языка (я говорю не о словесном искусстве. О нем — особо!) Надо усмотреть взаимосвязь — потому что взятый в отдельности эпизод не просто теряет значение: он начинает означать другое.

Есть в «Земле» замечательное место: крестьяне смотрят в степь, по которой идет трактор: «Идет», «Стал», «Идет». «Опять стал». Крики, свистки, раздраженные возгласы колхозников. И снова: «Пошел!» И в этот момент лошади, стоящие у выгона, начинают

утвердительно кивать головами. И старик, сивый, как вол, стоит на скифской могиле с двумя круторогими волами и смотрит в степь, застыв, словно изваяние прошлой эпохи.

Какая многоплановость решения! Колхозники, комсомольцы утверждают победу нового хозяйственного уклада над старым, победу над кулаками. Лошади признают победу трактора над сохой. Старик с волами видит конец седой старины и наступление новой эпохи.

Система метафор, система поэтических решений каждого кадра беспредельно раздвигает сюжет, сообщает событиям аллегорический и философский смысл, который не подразумевается и не декларируется в финале картины, а представляет собою предмет картины, ее сюжет, ее основную идею.

Распускающиеся цветы в «Мичурине»— не из научно-популярного фильма. Нет! Это образное воплощение мечты Мичурина, торжество его жизни, его победа.

Крушение поезда в «Арсенале» завершает упавшая на крышу вагона гармошка. Скатывается вниз, изгибается, съежилась. Это — опять метафора. Это — последний вздох. Гибель людей показана через стон гармони.

Словесное выражение Довженко переводит на язык кино. «Арсенал». Железнодорожное движение остановлено. По платформе бежит человек с чемоданом. Повернул, побежал назад и исчез: «растаял на глазах». Словесная метафора превращена в кинематографический каламбур.

На этом же построена финальная сцена «Арсенала». Три залпа дают гайдамаки по Тимошу: он стоит. Выражение: «его пули не берут» облечено здесь в зримую метафору, полную глубочайшего политического и философского смысла: «Рабочий класс, взявшийся за оружие, не убьешь, его дело бессмертно».

Само название картины «Арсенал» аллегорично — это не только киевский Арсенал, но арсенал революции, кующий победу.

Аллегорично название и другой ленты: «Иван». Имя одного человека, ставшее нарицательным в дурном смысле, заново переосмыслено Довженко: «Вот на что способны Иваны».

Контрастные чередования в лентах Довженко строятся по принципам поэтической антитезы. Скажем, Лермонтов говорит: «И царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь горит в крови». Холод противопоставлен огню. «Прощай, немытая Россия, страна рабов, страна господ». Рабы противопоставлены господам.

Обратимся к той же «Земле»:

Улыбается умирающий дед в первом куске. Проливают слезы кулаки во втором. Умер человек, и в благоговейной тишине стоят окружающие его близкие люди. Громы раздирают тишину, ревут бабы, воют собаки, мечутся кони в конюшнях — у кулаков отбирают имущество.

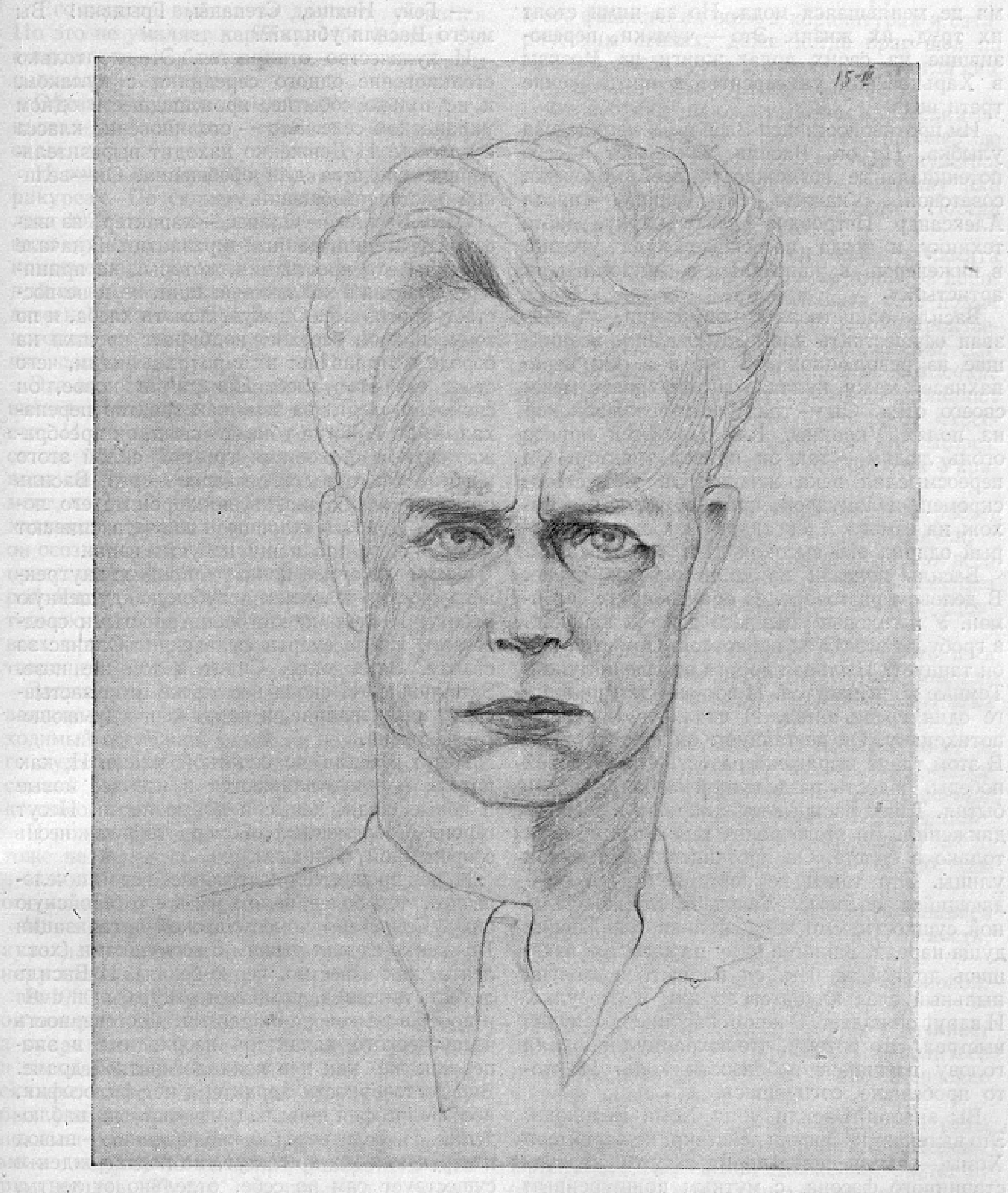
И опять — прием дорастает до аллегории. Кадры «Арсенала» — замертво упала на землю мать инвалида — царь пишет «убил ворону». Подписывается: «Ники». И ставит точку. Поставил точку не только в дневнике. Поставил точку в конце жизни простой крестьянин.

И замечательнейшее применение этого чередования изобразительных антитез — похороны Василя в «Земле». Несут комсомольца в гробу. Плоды и цветы касаются его чистого лица. Его мать рожает. Мечется от страха его убийца. Мечется от горя его невеста. Молится поп в церкви, призывая громы на головы богоотступников. Поют толпы народные песни про новую жизнь. Это шеститактное чередование эпизодов по смысловой емкости принадлежит к самым высшим достижениям кино.

Критика этой картины в свое время была направлена против некоторых кусков, воспринятых изолированно. Между тем пафос картины, ее философский смысл в том, что новое опровергает и побеждает старое во всем. И новое торжествует. Показана, скажем, наивная вера дидов в загробную жизнь. И дид уходит с этой верой на тот свет. Если судить об этом эпизоде вне связи с общим, покажется, что Довженко опоэтизировал эту наивную веру. На самом же деле наивной вере дида противопоставлен атеизм сына и внуков.

В начале картины подчеркнута обыкновенность смерти, извечный круговорот событий. Одно нарождается, другое умирает. Показана не социальная, а биологическая основа жизни. Но, во-первых: марксист видит жизнь во всей совокупности ее явлений. Одно умирает, другое нарождается. Но, кроме того: обыкновенность смерти старого человека подчеркивает необыкновенность дел, совершающихся в старом украинском селе. Каждый раз уход старого знаменует приход нового.

Дед, прозрачный от старости и доброты, собравшийся в последнее свое чумакование, похож на одного из богов, висящих в его хате: «...белела его святая борода»,— пишет о нем Довженко. Друг его — дед Григорий похож на старинного воина. И у него грозные прокуренные усы. Это их эстетика. Их века-



АВТОПОРТРЕТ А. П. ДОВЖЕНКО. 1945
(*Публикуется впервые*)

ми не менявшаяся мода. Но за ними стоит их труд, их жизнь. Это — чумаки, перевозившие на своих волах книги из Москвы в Харьковский университет в продолжение трети века.

Им противопоставлен Василь. У него дедова улыбка. Но он, Василь, заключает в себе потенциальные возможности всей молодежи советской. «Укажите ему дорогу,— писал Александр Петрович,— дайте науку, дайте технику и тогда посылайте куда угодно: в инженеры, в капитаны, в дипломаты, в артисты...».

Василь олицетворяет новый мир, он призван осуществить новые отношения, возникшие из революционного порядка. Он перепахивает межу кулака. Перепахивает межу своего отца. Он — тракторист-революционер на полях Украины. Как Прометей принес огонь людям — так он привел трактор. Он переосмыслил века жизни. Он мужествен, скромен, целомудрен, красив. Он чем-то похож на самого Александра Петровича, который одарил его высокой душой и талантом.

Василь показан на тракторе и в танце. В деловом разговоре. В объяснении с любимой. У изголовья умершего деда и, наконец, в гробу. И всегда он прекрасен. Помните, как он танцует? Пыльная дорога освещена луной. Темные кони пасутся. И вот он идет по дороге один среди звезд. И начинает танцевать потихоньку. Он не танцует: он творит танец. В этом танце выражена радость его трудовой победы, радость разделенной любви, радость бытия. Танец раскрывает в картине душевные движения. До этого ранга танец поднимался только в балете. Он протанцевал целых три улицы. Это танец не повторяемый, а рождающийся впервые. Танец в его изначальной сущности. Это воплощенная в движении душа народа. Закинув руку на затылок, взявшись другой за бок, он пляшет, и долгий пыльный след клубится за ним в переулке. И вдруг он падает. В немой картине прозвучал выстрел. Это потому, что всхрапнул и поднял голову пасшийся поблизости конь. И что-то пробежало, согнувшись.

Вы знаете: Василя убил Хома Белоконь. Это вытекает из логики действия, из характера Хомы — высоченного парня в тугом картузе старинного фасона, с мутным прищуренным глазом, с шелухой семечек на мокрой губе. Но Довженко расширяет картину. Убили кулаки. И отец Василя — Опанас Трубенко — кричит:

— Гей, Иваны, Степаны, Грыцьки! Вы моего Василя убили???

И кулачество отпирается. Это не только столкновение одного середняка с кулаком, и не только событие, происшедшее в одном украинском селе. Это — столкновение класса с классом. И Довженко находит выразительнейшие средства для обобщения. Он—великий мастер обобщений.

Отец Василя — Опанас —характер из высокой трагедии, данный в развитии. В начале картины это крестьянин, который не принимает участия в коллективизации, но и не восстает против нее. Он жует ломоть хлеба, и по тому, как он бережно подбирает крошки на бороде и отправляет их в рот, мы видим, чего стóит ему этот хлеб. Поверив в новое, он спокойно следит за тем, как трактор перепахал межу. А когда убивают сына, он преображается. Он становится грозной силой этого нового. Он отвергает старое — раз Василь погиб за новую жизнь, то хороните его по-новому. И пусть «хлопцы и дивчата спивают новые песни про нашу новую жизнь».

Довженко сумел показать процесс внутреннего роста человека, глубокую душевную работу. И сделано это очень простыми средствами. После смерти сына сидит Опанас за столом. Затемнение. Сидит в той же позе. Затемнение. И снова все та же поза застывшего, как изваяние, и напряженно думающего человека.

Несут Василя по сельской улице. И, как потоки в реку, вливаются в нее все новые и новые люди, новые и новые песни. Несут героя. Современный Гомер творит песнь современной «Илиады».

И, чем проще, чем достовернее герой и человечнее, тем более верим мы в его геройскую силу. Секретаря комсомольской организации Довженко сделал рыжим с веснушками (хотя лента, как известно, черно-белая). И Василь любил, танцевал, улыбался отцу, был и смел и прост в разговоре с врагами. Достоверность человеческого характера необходима в эпопее так же, как и в психологической драме. Вне достоверности характера нет философии, ибо философия — вывод из частных наблюдений. И, если неверно наблюдение, — вывод неверен или же притянут, не подтвержден и существует сам по себе, отдельно от ленты, книги, полотна.

Селькор Василь Трубенко погибает геройской смертью, утвердив новое и поправ своим подвигом смерть.

Его невеста выйдет за другого, утешится. Но это не умаляет картину. Ибо Василь бессмертен, он — образ народа, он — герой, выражающий его суть.

Образы Василя в «Земле» и Тимоша в «Арсенале»— это образы огромной обобщающей силы.

И жизнь в «Земле» показана в нескольких ракурсах. По сюжету — это несколько дней лета 1929 года, когда в украинское село привели трактор и в ту же ночь кулак убил комсомольца. Но это и жизнь четырех поколений во все важные моменты ее. И жизнь человеческая вообще. И жизнь украинского села, которая вот так и текла много веков, а сейчас пошла по-другому.

Эта емкость содержания потребовала обращения к высоким категориям выразительности. И обнаженная девушка, которая мечется по хате, кидая в иконы подушками,— вряд ли даже сам автор осознавал в тот момент, когда по великой художественной необходимости творил эту сцену,— вряд ли сам он осознавал, что вступает в сферу искусства, представленную Венерой Милосской или Венерой Джорджоне. Он обратился к той выразительности, к которой прибегали художники всех времен и народов и создавали подчас творения бессмертные.

Задача, стоявшая перед Довженко, требовала от него этой смелости, ибо это был необходимый последний мазок на полотне великого художника. И он должен был положить смелый мазок. А разве улыбающееся лицо комсомольца в гробу не смело?

И рожающая в час похорон мать героя — тоже не менее смело!

И поп, призывающий кару на головы богоотступников,— тоже не менее смело!

И не менее смело было решение показать кулака, уходящего в землю! Роющего себе нору головой.

В 1930 году Довженко упрекали в том, что он показал кулака бессильным и обреченным, а кулак был в ту пору еще вполне реальной и весьма активной силой. И тем не менее, скажем мы сейчас, 28 лет спустя,— кулак был уже исторически обречен, и Довженко показал его таковым: он показал, что кулак может мстить, но не может поворотить историю вспять. Кулак, пытающийся зарыться в землю в его картине,— червь и одновременно покойник. И внушить уверенность в конечной победе над кулаком было так же важно в ту пору, как изображать Гитлера и его фашистских вояк в карикатурах и сатирических стихах, даже когда враг шел на Москву, когда он был еще силен и когда еще предстояли годы борьбы.

Философский и сюжетный итог в трагедии часто не совпадают. «Кармен» кончается смертью и героя и героини. И тем не менее чувство, с которым читатель закрывает книжку или уходит из оперы, оптимистично. Победа остается за свободной Кармен.

Чапаев погибает, но он живет в памяти народа, в песнях, в книге, в картине, он порождает сотни и тысячи подобных себе новых Чапаевых. Он бессмертен. И потому произведения о нем оптимистичны. Вишневский создал «Оптимистическую трагедию». И высокие образцы трагедийного оптимизма представляют собою все лучшие ленты Довженко. «Арсенал», и «Земля», и «Аэроград», и «Щорс», и документальные ленты о победах на Украине.

Поэзия Довженко оптимистична, и растет она на почве фольклора — песни и сказки.

«Арсенал». «Сеет мать, шатаясь. И от всей ее картины веет чем-то песенным, и сама она в поле, словно зримая песня», — пишет Довженко.

Вспомним, какую роль играет песня в «Щорсе». И в «Земле», где, по словам Довженко, «поющие охватывают песнями целые века своей жизни».

Интересно, что, когда Довженко хочет в «Земле» описать, как идет Василь по ночному селу,— он пишет звуками: «Все полно особых ночных еле различимых звуков. Сквозь далекие девичьи песни, чуть еще звенящие где-то в серебристом сиянии, кажется, слышно, как травы растут, огурцы...».

В «Арсенале» повествование, начавшись с кадров, документальных по своей точности, вдруг переходит в сказку:

«И говорит конь солдату, кивнув головой:

— Не туда бьешь, Иван!»

И, как в сказке Андерсена, вдруг начинает от нечестивых речей гайдамацких шевелиться и гневно сверкать очами Тарас Шевченко в своей золоченой раме.

Сказочность — фольклорность поит образы «Звенигоры», «Арсенала», «Ивана», «Щорса». Причем все, что сделал Довженко, растет от одного ствола, все связано между собою, все имеет разумную внутреннюю необходимость, глубокое душевное обоснование. Мы можем проследить, как развиваются, как трансформируются, наполняясь новым содержа-

нием, новой экспрессией излюбленные образы. Сколько ни будут изучать творчество Довженко, каждый найдет новые образные параллели между «Звенигорой», «Арсеналом», «Землею», «Щорсом»... Будет каждый понимать, что от чего пошло.

Ибо все это не выдумано, а выбрано, выношено, отложилось еще давно, когда-то в детском сознании Сашко Довженко, о чем мы прочли недавно в его «Зачарованной Десне».

Вот плывут, как в воспоминании, по лесной дороге всадники в «Звенигоре». А вот уже пролетает конный отряд красных партизан в «Арсенале». Кровавые бои идут под Бахмачом и под Нежином. Занесло снегом железнодорожный путь между Нежином и Киевом. А на краю села две женщины ждут не дождутся родных, «как в песне или в старинной думе».

Прощается всадник с товарищами — тоже как в песне:

«— Гей вы, братья мои, товарищи боевые...

Поранил меня пулей Петлюра, и чувствую я свою геройскую смерть...

Просит схоронить его дома...— Только поспешайте, братья. Арсенал погибает.

Гремит бой в Арсенале. По снежной равнине мчатся кони. Как это родственно Гоголю, как это одномасштабно, как это понравилось бы ему, будь он жив!

Мелькают снежные леса, степные просторы.

— Гей вы, кони наши боевые!— кричит первый номер.

И кажется—отвечают кони:

— Чуем... чуем, хозяева наши! Летим во все наши двадцать четыре ноги!»

Распластались кони над равниной. Огонь в Арсенале. Летит красная кавалерия на подступах к Киеву.

«Прискакали с дорогой ношей:

— Получай, мать, объясняться некогда, революционная наша жизнь и смерть!

И снова мчатся вдогонку кавалерии—«на Киев!»

«Щорс». Выходит на балкон батько Боженко. И речь его транспонирована в экспрессию коней:

«Словно подхваченные горячей бурей, взвились на дыбы командирские кони, винтами повернулись в воздухе и ринулись вдаль».

И, применяя такой гиперболизм, Довженко на этой же странице сценария поминает «грандиозную душу Гоголя».

Гипербола, вырастающая из песни, и более достоверная, чем документ, лежит в самой основе его творчества.

Гениальная сцена: огибая поле пшеницы, несут умирающего Боженко. За носилками ведут черного коня, накрытого черной буркой. Ложатся снаряды в пшеницу. Громыхают орудия. Горит хутор. Осаживают взмыленных коней всадники. Исполинские размеры этой сцены вызывают в памяти сцены из «Илиады», как вызывают их, скажем, и страницы «Войны и мира», несмотря на стилистическое несходство.

И вот просит Боженко «поховать его коло Пушкина в Житомири на бульвари и заспивать над могилою «Заповит» Шевченко». И, когда падает он бездыханный на носилки, и мечутся лошади, и таращанцы запевают «Заповит», гениальный его мотив и греющий, и ласкающий, и разрывающий душу, усиленный этой трагедийною сценой, производит впечатление просто потрясающее.

«Было ли оно так?— пишет Довженко.— Пылали ль хутора? Таковы ли были носилки, такая ли бурка на черном коне? И золотая сабля у опустевшего седла? Так ли низко были опущены головы несущих? Или же умер киевский столяр Боженко где-нибудь в захолустном волынском госпитале, под ножом бессильного хирурга? Ушел из жизни, не приходя в сознание и не проронив, следовательно, ни одного высокого слова и даже не подумав ничего особенного перед кончиной своей необычайной жизни? Да будет так, как написано!»

Легендарность — вот что составляет основу довженковской масштабности. Потому-то и присуще его картинам такое широкое и долгое дыхание! Когда ты уже знаешь автора и написал он уже не одну книжку и не одну поставил картину, сам он, его личность, его судьба начинают составлять часть содержания его работ. Каждая деталь, каждое примененное им средство становятся особо многозначительными и важными.

А средства Довженко богаты неисчерпаемо. Он поэт в высоком и прямом смысле слова — поэт прозы, и художник, и актер, и режиссер, и мыслитель, и драматург, облекающий в сценарии свои думы, свои сюжеты. О живописности его кадров много говорено. Даже остановленные, они полны динамики и художественной законченности. Эта живописность дала поэту кино средство превратить в поэзию огород, и подсолнечники, и мак, и горшки на могильных крестах, и непышную ниву, и сивых волов, найти новые ракурсы, опоэтизировать казавшееся обыденным.

Не только живопись, но и графика, и карикатура присутствуют в его кадрах. Оскаленные зубы убитого германского солдата в «Арсенале», хохочущий до изнеможения и злобы нанюхавшийся веселящего газа солдат.

О песенности, о музыкальности Довженко я уже говорил. Могуч он был и тогда, когда кино являлось двоюродной сестрой живописи, а когда оно обрело звук, и стало родной сестрою театра, перед Довженко и тут открылись новые горизонты. Ибо получило простор его емкое и поэтичное слово. Недаром сценарии его живут самостоятельной жизнью, отдельно от самих картин. И хранят в себе целые отступления, как поэмы Пушкина в стихах и поэмы Гоголя в прозе:

«Приготовьте самые чистые краски, художники,— обращается Довженко к художникам, операторам, ассистентам и осветителям «Щорса».— Мы будем писать отшумевшую юность свою.

Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства!..»

Какая это высокая проза! И сколько раз будут цитировать ее! В ней заложено образное решение картины, она кратка, точна, своеобразна, полна интонаций Довженко, в ней слышен его тихий и милый голос, его мягкое произношение, речь, обогащенная прелестью украинских оборотов и слов!

Помните его статью о Зое Космодемьянской во время войны? Она начиналась словами, какими только он мог начать ее: «Смотрите, люди!..» Никто так не сказал до него!

Как осмыслились кадры кинохроники, возвышенные его замечательным дикторским текстом! И той новой последовательностью, новой связью, которую нашел он в рассказе о битве за нашу Советскую Украину, потому что это та Украина, которую знал и любил Довженко, и каждый кадр отвечает его слезам, подтверждает его мысль, иллюстрирует его слово!

Километры пленки пересмотрел он, чтобы смонтировать эти картины. Но осмысление громадным кускам давали кадры, доснятые по его заказу. Так, он обратился к Павлу Васильевичу Русанову с просьбой поехать на Украину и дождаться, когда на пепелище прилетит аист и не будет крыши, куда ему сесть. И станет вить гнездо не на крыше, а на дереве.

Такие кадры осмысляли и объединяли снятое другими операторами в разное время, независимо друг от друга.

И все же — замечательный создатель поэтических текстов, он требовал от кинематографистов почаще молчать и слушать тишину, слушать мысли героев. Он говорил об этом на втором съезде писателей. Это было поэтическое и мудрое выступление. Он говорил о покорении Космоса, и все образы в этой речи были космические.

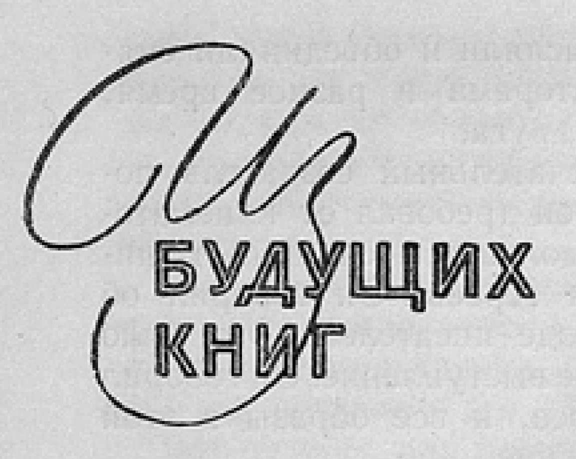
Мы не знали тогда, что он работает над сценарием «В глубинах Космоса». И это объяснит его тогдашнюю речь так же, как «Зачарованная Десна» объяснила источники «Звенигоры», «Земли», «Мичурина» и многих других картин. Жаль, что до сих пор не опубликованы странички сохранившегося в его архиве плана «космического» сценария. Он хотел показать все, что можно показать сегодня на широком цветном экране. Хотел использовать в фильме земную хронику Великой Отечественной войны, великих битв, строек наших и китайских, великих собраний молодежи всего мира, разливов рек, атомных взрывов и катастроф в Японии — и все это предъявить как «земную визитную карточку» марсианам.

Хотел вспомнить Циолковского. Показать рождение мальчика, смерть сына. Восторг отца и скорбь его в Космосе. Хотел использовать музыку Шостаковича. Передать тишину Космоса. Это, может быть, обычная тишина или музыкальная. Может быть, тишина сна. Спящие несутся в Космосе, и снятся им песни и сны Земли.

Он хотел все сделать для того, чтобы в сценарии не было символики, а была новая поэзия, новая героика, «лиризм нового мирови́дения».

Фильм Довженко должен был явиться ответом голливудским мракобесам с их «космическим пессимизмом». Он хотел сделать фильм разумный и радостный, прославляющий человеческий гений, интересный одинаково и академикам и детям.

История, современность, будущее сливаются в его творчестве. В своих картинах он глядит на современность из будущего и из сегодняшнего нашего дня — в грядущее. Как художник, отступающий от полотна, чтобы видеть, что получается. Довженко умел и любил заглядывать в будущее и творить в интересах этого будущего, имя которому — коммунизм.



М. Поляновский

МАЯКОВСКИЙ НА ЭКРАНЕ

В 1940 году Госкиноиздат выпустил книгу М. Поляновского «Маяковский-киноактер». В ней было рассказано о том периоде жизни поэта, когда он работал в московском киноателье «Нептун» в качестве сценариста и киноактера. Некоторые подробности о работе Маяковского в кино автор книги узнал непосредственно от самого Владимира Владимировича при встрече с ним в Крыму в 1926 году.

Прошло около восемнадцати лет после выхода в свет книги «Маяковский-киноактер». За эти годы многие лица, располагавшие сведениями о работе Маяковского в качестве актера кино, поделились своими воспоминаниями с автором книги.

В 1956 году в Москву приезжал из США поэт и художник Д. Бурлюк—один из близких друзей Маяковского. Он сообщил немало новых подробностей о работе Владимира Владимировича в кино.

Издательство «Советский писатель» готовит к выпуску новую книгу М. Поляновского «Поэт на экране». Публикуем с некоторыми сокращениями главу из этой книги, написанную на основе новых материалов, которые автор разыскал в последние годы.

Не любивший лишних изысканий по части своей биографии, Маяковский как бы дал определенные указания своим будущим исследователям: «Я— поэт. Этим и интересен».

Он привык свободно плавать по своей хронологии, не вдаваясь в мелочи. Потому, вероятно, почти всю первую половину 1918 года в своих автобиографических записках «Я сам» он изложил тремя строками. Несколькими короткими фразами Владимир Владимирович охарактеризовал свою работу с января по июнь. Вот что, по словам поэта, делал он, прибыв из Петрограда в Москву: «Заехал в Москву. Выступаю. Ночью «Кафе поэтов» в Настасьинском. Революционная бабушка теперешних кафе-поэтных салончиков. Пишу киносценарии. Играю сам. Рисую для кино плакаты. Июнь. Опять Петербург».

Шел третий месяц после свершения Великой Октябрьской революции, но печать, театр, кинематограф оставались на прежних позициях. Выходили буржуазные газеты. Большинство театров оставалось частными. Владельцы больших и малых киноателье продолжали фабриковать салонные любовные драмы. И в эту кинематографию, где все еще царили «короли экрана»—Мозжухин, Лисенко, Холодная, Максимов, Рунич и другие, пришел поэт-новатор Владимир Маяковский.

«РСФСР—не до искусства,—писал он в ту пору.—А мне именно до него... Коммунисты работали на фронтах. В искусстве и просвещении—соглашатели».

Друзья Маяковского, подвизавшиеся с ним на подмостках «Кафе поэтов», утверждали, что одно из выступлений поэта в этом кафе дало толчок к его

КИНОПЛАКАТ ФИРМЫ «НЕПТУН»

появлению на экране. Выступая перед посетителями кафе, он однажды сказал:

— Я никогда никому не завидовал, но хотел бы играть в кино.

Он объяснял это не тем, что хотел бы увидеть себя на экране.

Еще до революции кинофабриканты запечатлевали на киноленту наиболее известных литераторов. Модный тогда поэт Игорь Северянин, заснятый для кинематографа, возвестил об этом событии в своих стихах:

Я—гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен.
Я повсеградно оэкранен,
Я повсесердно утвержден.

Маяковского волновало другое. Не просто запечатлеть свой облик для «живой фотографии» хотелось ему. Его желанием было играть для экрана, сказать свое новаторское слово в области кино.

Желание поэта играть в кино осуществилось. О том, как все произошло, сообщил пишущему эти строки один из друзей Маяковского, ныне здравствующий Лев Александрович Гринкруг, привлеченный поэтом к участию в киносъемке.

— У нас в Москве были знакомые по фамилии Антик, муж и жена. Им принадлежало издательство, выпускавшее популярные произведения в серии «Универсальная библиотека». Эти же супруги Антик стояли во главе акционерного общества «Нептун», выпускавшего кинофильмы. Супруги Антик хорошо относились к Маяковскому, ценили его поэтический талант. Узнав о его желании работать в кино, они предложили поэту написать сценарий, обещая поставить по нему фильм. Было это почти за два года до национализации кино.

По мнению Маяковского, кинематограф был болен. Свое мнение о тогдашнем кинематографе поэт высказал в печати, заявив, что «коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей». Он весьма охотно откликнулся на приглашение фирмы «Нептун» и ранней весной 1918 года стал выполнять работу, к которой так стремился: писал сценарии, играл сам, рисовал для кино декорации и рекламные плакаты.

Попробуем, заручившись свидетельством тех, кто бок о бок с ним работал в кинопавильоне, рассказать обо всем этом подробно.

Владимиру Владимировичу казалось, что фирма «Нептун» в какой-то степени отклоняется от существовавшего тогда в кинематографии штампа. Она привлекала к созданию художественных фильмов видных писателей и артистов.

Журнал «Сине-фоно» (1918, № 5—6) сообщил о том, что «А. Н. Толстой, талантливейший из современных русских писателей, написал для акционерного общества «Нептун» свой первый сценарий под названием «Ток любви». Картина разыграна артистом Художественного театра Л. М. Леонидовым (впервые выступившим для экрана)... В целом ряде пьес своего собственного произведения выступает в том же обществе «Нептун» известный футурист Маяковский».

Известно, что Маяковский задумал поставить в кино ряд своих сценариев. Но после неудачной постановки его фантастической кинопьесы «Закованная фильмой» частным коммерческим предприятием поэт прекратил свою работу в «Нептуне», где были сняты три фильма по его сценариям и с его участием. Он понял, что осуществить свои широкие замыслы там, где все сводится к единой цели—барышу, ему не удастся.

И действительно, перебороть складывавшиеся годами традиции коммерческого кинопроизводства не удалось сразу даже такому настойчивому человеку, каким был Маяковский.

Но вот он появился в кинопавильоне, где снимали фильмы. Здесь, в Самарском переулке, Маяковский

со свойственной ему жадностью к работе хотел все делать сам: писать сценарии, исполнять главную роль, режиссировать, рисовать плакаты.

По сохранившимся до наших дней объявлениям и рекламам фирмы «Нептун» известно, что контора акционерного общества помещалась в Москве по Глинищевскому переулку, дом шесть.

Киносъемки производились в Самарском переулке, против нынешнего парка Центрального Дома Советской Армии. Здесь, на территории, где ныне стадион, был в те времена парк, а в нем павильон для съемок. Владельцы этого сооружения сдавали его в аренду частным кинофирмам, не имевшим своей постоянной съемочной площадки.

Иногда в разных углах павильона одновременно снимали несколько разных фильмов, тогда еще немых. Для натурных киносъемок служил парк, в его аллеях снимали многих артистов того времени. На фоне свежей листвы, разросшейся весной 1918 года, был запечатлен и Маяковский в роли хулигана. Съемки производили различные кинопредприниматели, конкурировавшие между собой. Поэтому хозяева будущих кинокартин держали в тайне друг от друга не только название, но и содержание находящегося в производстве фильма. Даже актерам-исполнителям и операторам был подчас неизвестен сюжет готовящейся к выпуску ленты.

Режиссер наскоро «проходил» с исполнителями сцену, которую предстояло отснять, и сразу начиналась киносъемка. Мешкать было нельзя: хозяева кинопредприятий не терпели простоя. Павильон для съемок арендовался на жесткий срок. Если режиссер, ставивший фильм, не укладывался в предоставленное ему время, он подрывал этим свою репутацию. Предприниматели отдавали предпочтение постановщикам, умевшим сделать картину возможно быстрее.

Никаких пересъемок не допускалось: это увеличило бы срок аренды павильона. Кроме того, берегли кинопленку. В России ее не изготовляли, доставка из-за границы была затруднена, а после Октябрьской революции почти прекратилась.

...Ранней весной 1918 года кинофирма «Нептун» взяла в аренду павильон в Самарском переулке для постановки первого фильма, который предстояло снять по сценарию и с участием Владимира Маяковского. Все фильмы, в которых играл поэт, снимал кинооператор Евгений Осипович Славинский

Для дебюта в кинематографе Владимир Владимирович экранизировал роман Джека Лондона «Мартин Иден», перенеся все действие на русскую почву. Ему очень нравился этот роман американского писателя.

О том, что еще побудило Маяковского обратиться к экранизации этого произведения, рассказал нам в 1956 году Давид Бурлюк. Он часто говорил своему молодому товарищу, что тот внешне напоминает Мартина Идена.

Когда Маяковский рассказал Бурлюку о полученном им предложении сниматься в фильмах, Бурлюк одобрил это начинание и сказал:

— Великолепная идея! Покажи на полотне экрана Мартина Идена. С него начинай! Ведь ты, Володя, вылитый Мартин Иден!

И тут же Бурлюк выразил согласие всячески помочь Маяковскому в его дебюте: принять участие в создании сценария, сниматься самому, привлечь к участию в съемках других поэтов, писать декорации для фильма.

Владимиру Владимировичу казалось что в судьбе героя романа Идена есть нечто общее с его судьбой: сильный юноша, с огромной волей к жизни, выходец из бедной семьи, журналист становится знаменитым писателем. Между прочим, имя Джека Лондона упомянуто Маяковским в «Облаке в штанах».

Вы говорили:
«Джек Лондон,
деньги,
любовь,
страсть»,—
а я одно видел...

Содержание фильма «Не для денег родившийся» было коротко изложено в журнале «Мир экрана» (1918, № 3): «Когда гениальный человек, пройдя сквозь строй нужды и непризнания, добьется громкой славы—нас интересует каждый штрих, каждый анекдот его жизни. Мы забываем, что, выброшенный бурей борьбы на тихий берег благополучия, он только ест и отлеживается, как чудом спасшийся от кораблекрушения.

Джек Лондон в романе «Мартин Иден» первый провел фигуру гениального писателя по всей его удивительной жизни. К сожалению, огромный и сильный Иден испорчен плаксивым концом. В своем короромане «Не для денег родившийся» Маяковский дает Ивана Нова; это тот же Иден, только сумевший не быть сломленным под тяжестью хлынувшего золота».

Автором этой заметки считают самого Маяковского.

Более подробно содержание фильма «Не для денег родившийся» изложил в беседе с автором этих строк Л. А. Гринкруг, исполнявший в нем роль молодого человека из буржуазной семьи. «Рабочий Иван Нов спасает от хулиганов молодого человека, возвращающегося в полупьяном состоянии из ресторана. Молодой человек приводит Ивана Нова к себе домой и знакомит его со своей семьей, которая радушно принимает спасителя.

Иван Нов влюбляется в сестру молодого человека, но она отвергает его любовь. Под влиянием любви

к девушке из интеллигентной среды Иван Нов начинает учиться. Пробуждаются его природные способности Он пишет стихи, попадает в среду футуристов. В кафе футуристов с чтением стихов выступают Иван Нов (Маяковский), Бурлюк, Каменский и другие. Отсюда начинается слава Ивана Нова. Он становится знаменитым, потом богатеет...

Иван Нов решает снова повидаться с девушкой, которую любит. Он покупает скелет, приносит его на свою квартиру, ставит около несгораемого шкафа, надевает на скелет цилиндр и накидку. Затем он приглашает к себе девушку. Войдя в комнату, она пугается скелета. Поэт, показывая на открытый, наполненный] деньгами шкаф, говорит ей, что все его имущество к ее услугам. Между молодыми людьми происходит ссора. Теперь уже трудно припомнить причину ее возникновения, но в дальнейшем Иван Нов опять встречается с девушкой: на этот раз она признается, что любит его. Но Ивану Нову кажется, что ее влечет к нему только его слава и богатство,— и теперь уже он отказывается от этой любви.

Иван Нов страдает, думает о самоубийстве, но потом решает совершенно переменить жизнь. Он симулирует самоубийство: кладет завернутый в бумагу скелет на постель и поджигает его. Затем надевает прежнее платье рабочего и уходит»

Чтобы ввести в сюжет фильма появление своих соратников по перу, Маяковский включил в него сцену, разыгранную в существовавшем тогда московском «Кафе поэтов». Увидев фотографию с этого случайно уцелевшего кадра несохранившейся картины, Давид Бурлюк поделился своими воспоминаниями о тогдашней съемке:

— Наше «Кафе поэтов» находилось в одноэтажном доме по Настасьинскому переулку. Прежде в нем помещалась прачечная. Хотел я поглядеть на этот дом, где бывал в далекие времена, но не удалось.. Теперь на этом месте, где когда-то на стене было небрежно написано «Кафе поэтов», воздвигнут новый большой домище. Стены нашего кафе были расписаны футуристическими рисунками. Задрав головы к потолку, посетители могли прочитать на нем стихи Василия Каменского о Стеньке Разине. Еще, помнится, к потолку были для чего-то прикреплены... брюки. Разношерстная публика, наполнявшая по ночам душное и тесное «Кафе поэтов», нередко распевала известные строки Маяковского:

Ешь ананасы!
Рябчиков жуй!
День твой последний
приходит, буржуй!

Надо сказать, что почти никакой пищи, кроме стихов, здесь не имелось. В Москве было очень голодно: пайки были ничтожные—осьмушка полусырого хлеба с примесью соломы да полфунта картошки на человека в день...

ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА «КИНО-ФОТ» № 4 (1922)

— Вот почему Василий Каменский, я и другие поэты, участвовавшие в киносъемках,—вспоминает Бурлюк,— охотно принимали приглашения супругов Антик отужинать у них. На дому у этого издателя и кинопредпринимателя даже в те трудные времена пищи имелось вдоволь. И мы—поэтическая братия—не преминули этим воспользоваться. Охотно подкармливались. За столом у Антиков в ту пору Маяковский появлялся довольно часто... Итак, он изображал тогда Мартина Идена, нареченного им Иваном Новом. Вы спрашиваете, кого играл в этой кинопостановке я. В этом фильме я изображал самого себя, то есть поэта Давида Бурлюка. Точно так же изображал себя самого в этом фильме поэт Василий Каменский.

По ходу кинодействия мы должны были читать собравшимся в поэтическом кафе посетителям свои стихи. Но кинематограф тогда справедливо называли «великим немым». Звука еще не было. Поэтому мы

придумали такой ход: поставили внутри кафе декорации, для которых Маяковский и я написали черные доски, вроде тех, что стоят в школах. На этих досках поэты писали несколько строк из своих стихов, только что прочитанных перед объективом кинокамеры.

Не помню, какие строки были написаны во время съемки мною. Маяковский встал перед камерой, прочитал стихи, потом написал на доске «Дней бык пег, медленна лет арба...». Василию Каменскому Владимир Владимирович поручил написать при съемке несколько строк из его, Каменского, стихотворения. Когда оператор завертел ручку кинокамеры, Василий Каменский вместо стихов написал крупно, на всю доску: Василий Каменский.

С этой надписью фильм появился на экране. Переснимать сцену не разрешалось: каждый метр кинопленки был тогда на строгом учете у хозяина кинопроизводства.

Бурлюк, пристально вглядевшись в кадр из фильма «Не для денег родившийся», где на первом плане он сам запечатлен рядом с молодым Маяковским, обращает внимание на одну припомнившуюся ему деталь:

— Вот посмотрите—я здесь под гримом, чтобы с экрана казаться помоложе. Ведь мне в то время было уже за тридцать. Вот я и старался, пустил в ход гримировальные карандаши. А Маяковский слышать не хотел о гриме. Только губы помадой чуть тронул, чтоб на экране рельефней выделялись...

Съемки фильма «Не для денег родившийся» развернулись в начале 1918 года. Воспоминания некоторых участников этих съемок частично восстанавливают общую картину одной из забытых страниц молодости поэта—его киноактерскую работу.

Л. А. Гринкруг не был профессиональным актером, но Маяковский уговорил его играть в фильме.

— Ведь вот я тоже не актер, однако снимаюсь,— убеждал Владимир Владимирович своего знакомого. Тому пришлось согласиться

— Постановка фильма была поручена режиссеру Никандру Туркину, снимавшему штампованные, безвкусные фильмы и ненавидевшему все новое и, конечно, футуристов,—рассказывает Гринкруг.— Естественно, ему было противно ставить фильм с их участнем, и особенно Маяковского, который по поводу каждой сцены громко высказывал свое мнение.

Участники постановки не забыли, что Владимир Владимирович с первых же шагов стал вмешиваться в режиссерскую работу. Туркин сердился, и съемки сопровождались постоянными спорами и пререканиями. Хотя переспорить Маяковского было трудно, однако поэту не удалось сделать все так, как ему хотелось.

Все, кто снимался с Маяковским, рассказывали, что к своей работе в кино он относился серьезно. Владимир Владимирович был точен, пунктуален, требователен к себе и другим.

Несколько раз за время съемок он обжигал глаза. Его добросовестность доходила до того, что он пытался, не щурясь и не моргая, смотреть прямо в слепящие юпитеры.

В письмах поэта к Л. Ю. Брик есть строки о съемках. Маяковский писал:

«...спасаюсь кинемо. Переусердствовал. Глаза болят, как сволочь... Кинематографщики говорят, что я для них небывалый артист. Соблазняют речами, славой и деньгами...».

В письмах, посланных в марте и апреле того же года, снова упоминание о съемках фильма «Не для денег родившийся»:

«Единственное развлечение—играю в кинемо. Сам написал сценарий. Роль главная. Дал роли Бурлюку и Леве» (Льву Александровичу Гринкругу.—*М. П.*).

Еще одна выдержка из письма Владимира Владимировича:

«Картину кинемо кончаю. Еду сейчас примерять в павильоне фрелиховские штаны. В последнем акте я денди...».

По сценарию Иван Нов—рабочий, затем—бедный литератор. Маяковский, исполняя эту роль, наряжался во время съемок в какой-то затрапезный костюм: обросшие бахромой брюки, кургузый пиджак; мятый, небрежно повязанный широкий бант опоясывал шею; уродливые башмаки на пуговицах и кепка довершали его наряд.

Но вот в сюжете фильма наступал перелом.

К Ивану Нову явились слава, признание, деньги. Иван Нов становится франтом, надевает сверкающий цилиндр.

И Маяковский облачался в костюм киноартиста Фрелиха, исполнявшего обычно роли фрачных героев.

Олег Николаевич Фрелих, снимавшийся в ателье «Нептун», запомнил несколько эпизодов, относящихся к киновыступлениям Маяковского.

— Когда в кинопавильоне по Самарскому переулку появились поэты-футуристы во главе с Маяковским,—рассказывал Фрелих,—все ожидали от него какой-то скандалезности. Но Владимир Владимирович оказался прекрасным товарищем, с женщинами был застенчив и деликатен.

Однажды во время съемок произошел такой эпизод. Декорация изображала ложу театра.

Предстояло отснять несложную сцену: в ложу входила элегантно одетая молодая женщина, вслед за ней - мужчина. Он должен был по ходу действия наклониться, обнять и поцеловать ее.

Эту сцену предстояло разыграть героям фильма— Ивану Нову и девушке, в которую он влюблен. Роль девушки исполняла Маргарита Кибальчич.

Режиссер уже собирался приступить к съемке, когда появились совладелица киноателье, как ее называли работавшие в нем люди, «хозяйка»—Антик. Она прибыла на съемку в тот самый момент, когда готовились зафиксировать на пленку любовную сцену. Хозяйка встревожилась.

Хотя Маяковский был одет по правилам салонной моды, но все же он не настоящий актер и не фрачный герой к тому же. Что если любовная сцена не получится у него так, как это было принято в тогдашних экранных произведениях?

Хозяйка увидела стоявшего в стороне и наблюдавшего за съемками футуристов Фрелиха.

— Олег Николаевич,—обратилась она к нему,— прошу вас, опытного фрачного героя, участника многих салонных фильмов,—покажите Владимиру Владимировичу, как провести эту сцену с поцелуем.

Маяковский метнул выразительный взгляд на хозяйку, Фрелих же поспешил отказаться от этого задания, деликатно отговорившись тем, что каждый мужчина в таких случаях поступает по-своему. Съемку возобновили.

Любовную сцену Маяковский провел без натяжки, по-человечески просто.

— Наша хозяйка была удивлена той легкостью, с какой он провел этот эпизод,—вспоминал Олег Фрелих.—Я наблюдал за Маяковским, игравшим перед объективом: он держался свободно и непосредственно, хотя игра для кинематографа в те годы была значительно условнее, чем сейчас.

Режиссер В. П. Касьянов, один из пионеров русского кино, ставивший в 1913 году футуристический фильм с участием Маяковского, спустя пять лет работал в киноателье «Нептун». Здесь он снова встретился с поэтом, наблюдал за его актерской работой.

— Нам приходилось снимать свои фильмы параллельно в одном павильоне,—рассказывал Касьянов.—Это позволило мне наблюдать Маяковского-киноактера. Запомнилась его неистощимая творческая зарядка, его ритмичность. Он накладывал, невзирая на режиссерскую рутину, свою печать на работу всех сотрудничавших с ним. Ни на миг не прекращалась его творческая импровизация.

Запомнились стычки Маяковского с постановщиком фильма. Тот боялся ломки киношаблона, боялся всего, что предлагал и проделывал Маяковский.

Маяковский в дни съемок почти ежедневно вносил различные предложения. Он вмешивался во все, что относилось к постановке картины. Он стремился ко многим репетициям, хотя в те времена снимали с одной, а подчас и вовсе без репетиций.

ИВАН НОВ (В. МАЯКОВСКИЙ—ВТОРОЙ СПРАВА) В ГОСТЯХ У ДЕВУШКИ ИЗ БОГАТОЙ СЕМЬИ

Вооружившись кистью и молотком, Владимир Владимирович писал и исправлял декорации, иногда требовал заменить бутафорию, объясняя, почему и чем именно надо ее заменить. Иногда он переставлял на свой лад всю обстановку на съемочной площадке. Ему хотелось быть не только сценаристом, не только исполнителем. Он хотел стать активным сорежиссером и основным художником-декоратором.

Маяковскому, новатору в поэзии, хотелось быть новатором и в области киноискусства. Кинематограф был тогда еще молод, как сам Маяковский: они были ровесниками, появились почти в одно и то же время—в конце девятнадцатого столетия. «Кинемо», как именовал иногда в своих письмах поэт искусство экрана, вступал в третье десятилетие своего существования.

Представ перед объективом кинокамеры еще юношей, Владимир Владимирович почти до конца своей жизни искал связей с кино, продолжал писать сценарии.

Писатель Юрий Олеша вспоминает об одном разговоре с Всеволодом Мейерхольдом, впервые поставившим пьесы Маяковского «Клоп» и «Баня». В начале 1930 года Мейерхольд говорил о своем намерении поставить фильм по роману Тургенева «Отцы и дети» с Маяковским в главной роли.

Вернемся к ранней весне 1918 года, когда молодой Маяковский стал киноактером.

Октябрьский ветер принес новые веяния. Хозяева «Нептуна», как и других кинофирм, искали но-

вую тематику, которая пришлась бы по вкусу зрителям и обеспечивала хорошие сборы. Это и побудило предпринимателей привлечь к работе в ателье уже вошедшего в известность поэта Владимира Маяковского.

Коснувшись постановок фирмой «Нептун» фильмов с участием Маяковского, журнал «Мир экрана» (1918, № 1) писал:

«Откликается фирма на социальные темы, таковы только что законченные картины: «Не для денег родившийся» с участием В. В. Маяковского по его сценарию и «Учительница рабочих». И если фирма пойдет по этому пути, пути культурных достижений, то только от этого выиграет...».

Постановка фильма «Не для денег родившийся» длилась немного больше месяца. Тогда картины снимались еще быстрее. Для Маяковского сделали исключение, несколько увеличили срок производства фильма.

В течение всего этого времени Владимир Владимирович не ослаблял своего внимания к работе перед кинокамерой, был очень строг и требователен к себе и другим.

Это, правда, не мешало участникам съемок— и актерам и друзьям поэта—всячески веселиться в ателье. Маяковский, по их рассказам, занимался кинематографией с большим интересом, был весел, острил, шутил. Иной раз, когда уже начиналась съемка и монотонно стрекотал аппарат, Владимир Владимирович не скупился на веселую шутку, вызывавшую смех, поднимавшую настроение всех работавших с ним.

Пока кинематограф оставался немым, можно было в момент съемки говорить все, что взбредет на ум. Разве лишь глухонемые могли бы понять по движениям губ, что говорил во время съемки Маяковский. Но, к сожалению, фильм этот пока не обнаружен. Известно, что насчитывал он 1920 метров и был закончен производством в апреле.

Торжественный просмотр фильма состоялся в кино «Модерн» (ныне «Метрополь») в Москве. Среди приглашенных находился нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский.

В зале погас свет, и на экране вспыхнула надпись:

«НЕ ДЛЯ ДЕНЕГ РОДИВШИЙСЯ»
Инсценировна романа
Джена Лондона «Мартин Иден»
в понимании Маяковского

Картина всем понравилась, кроме самого Маяковского. Он говорил, что ему не удалось полностью победить режиссера Туркина и показать на экране то, что он замышлял.

Артистка Московского Художественного театра А. В. Ребикова была на просмотре фильма «Не для денег родившийся».

— Трудно через двадцать с лишним лет вспомнить все детали этой постановки,—рассказала она в 1940 году.—Я не помню ни режиссуры фильма, ни партнеров Маяковского, но общее впечатление большой силы и драматичности созданного Владимиром Владимировичем образа живо во мне до сих пор. Очевидно, Маяковского привлекала фигура Идена, сильного, одаренного юноши, со всей страстью молодости стремившегося к культуре и гибнущего в силу социально-буржуазной природы этой культуры.

Справился ли с ролью героя дебютант на экране— неактер Владимир Маяковский?

Он играл свою роль с присущим ему широким жестом поэта-оратора, со своим умением экономить движения и давать акцент на известном кадре. Благодаря этой разносторонней одаренности Маяковский сумел легко разрешить задачу (часто сложную и для настоящего актера) построения сценического образа.

Если весь фильм в целом имел значительные недостатки, то Маяковский—Иден в основном был безукоризнен: это был образ реальный, трагический, запоминающийся надолго.

— Мне кажется, что даже теперь,—писала далее Ребикова,—когда требования к кино несравненно возросли, лучшего исполнителя роли Мартина Идена трудно было бы найти.

Писатель Виктор Шкловский, присутствовавший на этом просмотре, рассказывает, что владельцу фирмы Антику законченная производством лента не понравилась. Он сделал какие-то замечания Маяковскому. Тот ответил, что если его игра не нравится, то он может писать стихи.

Фильм в том же году появился на экране и демонстрировался по всей стране.

Однако поиски хотя бы одного экземпляра этой картины пока не принесли желанного результата. Ни одного кадра обнаружить не удалось. Быть может, когда-нибудь обнаружится (а это бывает в нашей практике) хотя бы какая-то часть этой первой киноработы Владимира Маяковского.

Сохранилось несколько фотографий, сделанных в дни съемок фильма «Не для денег родившийся». Снимки эти донесли до наших дней образ молодого Маяковского в роли Ивана Нова—руссифицированного Мартина Идена.

Еще сохранился рекламный плакат к фильму, нарисованный самим Маяковским. Чтобы изобразить на этом плакате героя фильма Ивана Нова в соответствующей позе, поэт попросил сделать с него специальный снимок. На плакате Маяковский изобразил героя фильма «Не для денег родившийся»

в позе легендарного троянского жреца Лаокоона, которого наказал бог Посейдон, пославший двух громадных змей, удушивших самого Лаокоона и его сыновей.

Иван Нов на плакате изображен в смертельных объятиях удава, но не сдающимся, а отчаянно борющимся с ним. Все тело удава—символ капитализма—испещрено своеобразными чешуйками: они квадратные, и на каждом таком квадратике стоит цифра 40. Это «керенки»—деньги, выпущенные Временным правительством Керенского. Необычные квадратные кредитки, печатавшиеся достоинством в двадцать и сорок рублей, имели хождение в первые месяцы после установления власти Советов.

Работа над образом Идена увлекала Маяковского живым пафосом его собственных предреволюционных поэм с их протестом против «золотоворота франков, долларов, рублей, крон, иен, марок»...

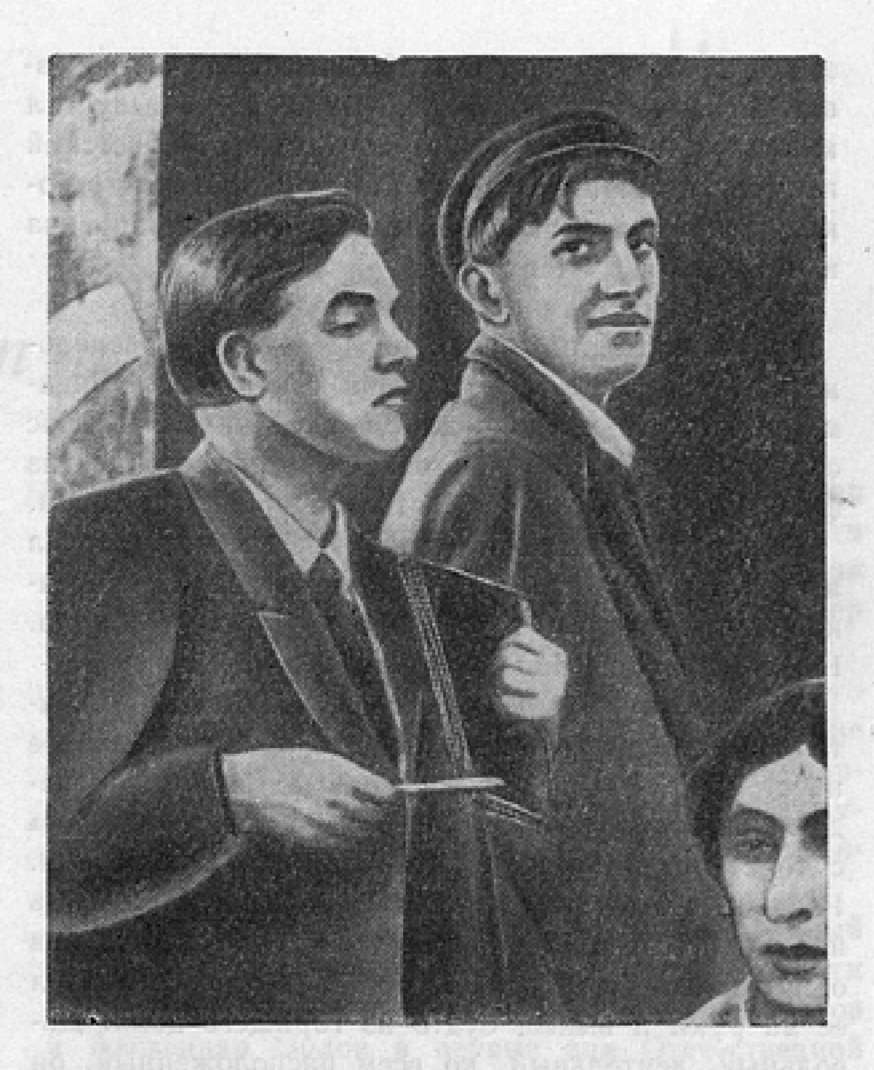
Встреча автора этой книги с Д. Бурлюком весной 1956 года помогла выяснить еще некоторые детали, касающиеся не только хода киносъемок, но и самого содержания фильма «Не для денег родившийся».

— Был в этом фильме такой эпизод: собрание, посвященное памяти Пушкина. Перед объективом кинокамеры сидели седобородые пушкинисты и слушали доклад Ивана Нова. В углу на колонке стоял бюст Пушкина. Нов во время доклада энергично жестикулирует. От широких размахов рук Ивана Нова бюст Пушкина на колонке покачивается. Не знаю, как это было достигнуто, но такой трюк произвели. Нов говорит, а Пушкин в такт ему покачивается. Еще несколько энергичных взмахов Нова, и бюст срывается, летит на пол, разбивается вдребезги. Седобородые старцы возмущены, они вскакивают со своих мест и неожиданно прытко пускаются в погоню за Иваном Новом.

Дальше была такая сцена. Нов благополучно увиливает от погони, является к себе домой. К нему приходит его приятель Бурлюк, то есть я. Иван Нов делится со старшим товарищем всем происшедшим с ним недавно. Вдруг к Ивану Нову вламывается настойчивый репортер. Отвязаться от него невозможно. Тогда Иван Нов вместе с приятелем кладут репортера к себе на колени и шлепают по одному месту... При съемке этой сцены мне запомнилась такая деталь: декорация изображала комнатенку поэта Ивана Нова с подвешенным к потолку велосипедом.

Рассказывая историю киноэпизода с бюстом Пушкина, наш собеседник Д. Бурлюк едва сдерживает улыбку, вспоминая, как он и другие футуристы в первые годы этого столетия делали попытки «сбросить Пушкина с парохода современности».

— А недавно мы с женой перевели пушкинского «Кавказского пленника» и опубликовали в издаваемом нами журнале «Колор энд райм»,—сказал Бурлюк.



ФРАГМЕНТ КАДРА ИЗ ФИЛЬМА «НЕ ДЛЯ ДЕНЕГ РОДИВШИЙСЯ». СЦЕНА «В КАФЕ ПОЭТОВ». Д. БУРЛЮК И В. МАЯКОВСКИЙ

Но вот разговор наш вновь вернулся к далекой весне 1918 года, к творчеству Маяковского-киноактера.

— Вспоминаю съемки сценок, где Владимир действовал со скелетом. Вот уже хорошо экипированный Иван Нов появляется в магазине, не то зоологическом, не то наглядных пособий. Покупает скелет и, оставшись с ним наедине, читает нечто вроде гамлетовского монолога «Быть или не быть?»

Бурлюк запомнил еще одну сцену, сыгранную Маяковским перед кинокамерой в подчеркнуто гротесковом плане.

Декорация изображала лестницы, на которых шеренгами стояли гимназистки. Выглядели все они восторженными, потому что ждали появления знаменитого поэта Ивана Нова. Он появляется роскошно одетый, в сверкающем цилиндре, спускается по лестнице, но дальше идти не может. К нему протянуты руки с книгами. Иван Нов всем поголовно надписывает свои книги, раздает визитные карточки со своими автографами.

Любопытные подробности о создании фильма «Не для денег родившийся» сообщил один из дру-

зей Маяковского поэт Сергей Спасский, участвовавший в съемках этой картины. В 1940 году он выпустил книгу «Маяковский и его спутники» («Советский писатель», Ленинград), из которой приведем строки, посвященные работе Владимира Владимировича в киноателье «Нептун».

«Кусок действия происходил в кафе.

Нас пригласили на окраину Москвы, в расположенное там ателье. (Окраиной считался, по-видимому, в те годы Самарский переулок.—*М. П.*) Нас ожидало там «Кафе поэтов», воспроизведенное из фанеры, расписанной соответственно Бурлюком.

Был ранний весенний денек, когда снег намокал и таял. Пропитанный водой, он лежал на незамощенной земле двора... Всем было весело и необычно. Никто из нас не попадал раньше на съемки.

Маяковский чувствовал себя хозяином. Удивительно подходило к нему все это производственное неустройство обстановки. Дощатые экраны, попадающиеся на пути. Огромные шлемы «юпитеров» с толстыми проводами, путавшимися под ногами. Рабочие что-то сколачивали и передвигали. Часть навеса неожиданно обрушилась, едва не ударив одну маленькую поэтессу. Маяковский подхватил ее на руки и вынес, будто из горящего дома. Довольный, деятельный, ко всем расположенный, он наполнял своим присутствием павильон.

Режиссер рассадил нас за столиками.

Было забавным это повторение привычной обстановки, перенесенной в новую область. Будто события, которые вспоминаешь. Они и действительны и вместе с тем не существуют. Напряженные голубоватые лучи с шипением накрыли столы.

Мы разговаривали, смеялись и чокались. Бучинская танцевала на скатерти. Чтобы не сбиться с ритма, она читала стихи Каменского под вламывающуюся сбоку команду режиссера. В кафе вошел Маяковский. Мы приветствуем его, размахивая руками. Наши голоса не попадут на экран, но мы и не нуждаемся в этом. Мы приветствуем живого Маяковского, а не выдуманного героя картины. Да и он сам в шелестящем огне прожекторов движется, нисколько не изменившийся. Он изображает себя самого. Та же кепка, тот же бант, папироса. Только разве чуть медленней разворачиваются жесты под всепроницающим глазом объектива. Глазом, сосредоточивавшим на себе внимание будущих зрителей.

Потом снимали нас отдельными группами. Заставляли выступать на эстраде».

А вот перед нами воспоминания зрителя, хорошо запомнившего этот фильм. Рядовой боец В. К. Покровский в феврале 1942 года зашел в редакцию армейской газеты Волховского фронта, где работал автор этой книги. Он рассказал:

— Киноинсценировку «Мартина Идена», сделанную Маяковским и снятую с его участием, мне довелось увидеть весной 1922 года, то есть спустя четыре года после выпуска этого фильма в свет.

— В ту пору,—сказал В. Покровский,—я был лектором по литературе и работал в городе Баку. Однажды на фасаде кинотеатра по Большой Морской (ныне проспект Кирова) я увидел рекламу фильма с участием поэта Маяковского. Хотя кинопромышленность была уже национализирована, действовали Госкино и Пролеткино, на экранах стали появляться первые советские фильмы, однако картин не хватало. Приходилось выпускать в прокат наиболее удачные фильмы ликвидированных частных студий. Лишь этим, пожалуй, можно объяснить появление на экране в 1922 году фильма с участием Маяковского. Эту картину «Не для денег родившийся» я просмотрел два или три раза. Мне думается, что и нынешний зритель оценил бы вклад Маяковского в кинематографию. В этой киноработе поэта была сделана смелая попытка сказать свое слово и в смысле социальной направленности сценария и в области новаторской, не совсем обычной для того времени киноактерской игры.

Как отозвалась пресса на появление в кино первой работы Маяковского? Перед нами два отзыва.

Одно из первых советских киноизданий «Кинобюллетень Кинокомитета Народного комиссариата просвещения» (1918 , № 1—2) напечатал такую аннотацию о фильме «Не для денег родившийся»: «...От романа остается несколько напоминающих действие сцен, данная же пьеса является своего рода рекламой для некоторых футуристов (в частности, Маяковского, Бурлюка и других). Сюжетом является борьба футуристов с окружающей средой за свои идеалы, но идеи футуристов по существу совершенно не выявлены. Есть несколько удачных мест в постановке и съемке...».

Краткий отзыв о дебюте Маяковского в кино поместил в том же 1918 году журнал «Рампа и жизнь» № 23: «В ателье «Нептун» была продемонстрирована картина с участием писателя-футуриста В. Маяковского, который произвел очень хорошее впечатление и обещает быть хорошим характерным киноактером. Остальные исполнители слабы».

По страницам газет и журналов

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ

Недавно в клубе московской табачной фабрики «Дукат» демонстрировался необычный фильм. Заполнившие зрительный зал рабочие и работницы фабрики увидели на экране самих себя, своих товарищей по работе.

Фильм этот, случайно обнаруженный при разборе старых архивов фабрики, снимался в 1924 году для Промышленной и сельскохозяйственной выставки, которая располагалась на территории нынешнего Центрального парка культуры и отдыха имени Горького. На выставке был павильон фабрики «Дукат», где демонстрировался фильм о жизни, труде, отдыхе фабричного коллектива.

О просмотре этого интересного и весьма поучительного фильма писал Б. Волк в газете «Вечерняя Москва»:

«Мы видим на экране, как работницы клеят коробки, укладывают в них папиросы. Старые рабочие вспоминают, что восемьдесят процентов операций тогда выполнялись вручную. Ныне в цехах господствует машина».

А люди? Как сложились судьбы людей, лица которых запечатлела кинолента?

«Прямо на зал с экрана идет молодой рабочий в спецовке».

Кто этот оказавшийся перед объективом юноша, чернорабочий?

— Николай Степанович Сергеев. Главный инженер «Дуката». Тогда он был подносчиком. Вот рабочий Михаил Ильич Орлов. Ныне он первый заместитель начальника Главтабака. Рабочий Афанасий Матвеевич Алимов. Теперь он советник одного из торговых представительств СССР за рубежом.

Фильм рассказывает о пионерском лагере фабрики, созданном на Черноморском побережье, в окрестностях Ялты, в первые годы Советской власти.

«...Могучие волны ударяются о прибрежные скалы. На одной из них сидит группа ребят. Улыбаясь, они смотрят на море... Мы видим смуглого мальчугана в тюбетейке. Это Вовка Серебряков, вожатый пионерского звена «Спартак». Владимир Ильич Серебряков — рядом с нами, — рассказывает автор репортажа. — Большой путь пройден им за эти годы. Он стал инженером. Много лет работал за границей. Теперь он главный табачный мастер фабрики «Дукат».

Бывший вожатый звена рассказал о друзьях его детства, радостно улыбающихся с экрана. В звене «Спартак» состояла Ольга Чечеткина, ныне корреспондент «Правды» в Индонезии. Свой трудовой путь она начинала строгальщицей механического цеха фабрики.

«Спартаковец» Коля Демьянов — ныне горный инженер, член-корреспондент Академии наук СССР. Неразлучные друзья Эммануил Вершков и Александр Орлов в первые дни Отечественной войны ушли в ряды Советской Армии. Оба они подполковники. Оба награждены орденами и медалями.

Так, воскрешая прошлое, кадры кинопленки убедительно рассказывают новому поколению дукатовцев о переменах в жизни не только их фабрики и ее работников, а всего советского народа.

ПОБЕДНАЯ ПОСТУПЬ КОММУНИЗМА

«Кинолетопись славных дел» — так озаглавлена заметка С. Стрижова в газете «Советская Сибирь». Она рассказывает о двух фильмах-очерках, созданных кинолюбителями Новосибирского завода радиодеталей.

Первый из них воспроизводит в ярких эпизодах историю народной стройки большого заводского жилого городка. Последние кадры этого киноочерка запечатлели момент въезда рабочих в квартиры ста благоустроенных домов, построенных их руками.

Второй фильм — цветной, рассказывает о том, как «в двадцати километрах от Новосибирска летом 1957 года вступил в строй городок отдыха с ванными и лечебными помещениями, комфортабельными спальными корпусами, теплицей, солнечной лечебницей у самой реки» и о том, как «первыми

сюда прибыли отдыхать дети рабочих завода», а осенью их сменили рабочие, служащие.

Воспитательное значение такого кинодокумента, наглядно показывающего, как советский народ пользуется благами социализма, очевидно.

О подобных фильмах, создаваемых кинолюбителями и сохраняющих для истории многообразные факты нашей жизни, пишут многие областные газеты.

КИНО В ШКОЛЕ

С каждым годом кино все больше становится непосредственным помощником школьного учителя.

Уже возникла, сложилась, определила круг своих задач целая область кинопромышленности, выпускающая специальные учебные фильмы для начальных и средних школ. Эти фильмы призваны помочь детям в усвоении истории, литературы, зоологии, географии.

Об одном уроке истории в школе, где с помощью кино школьники, просматривая учебный фильм «Памятники культуры Древней Греции», совершили «киноэкскурсию на землю Древней Эллады», рассказывает «Учительская газета».

Отмечая, что благодаря кино проходимый предмет приобретает гораздо большую конкретность, газета сетует на то, что «...к сожалению, киноаппарат на уроках истории появляется редко».

К сожалению, скажем мы, сама «Учительская газета» еще мало сделала для того, чтобы киноаппарат чаще появлялся на уроках истории и вообще на уроках в школе.

Заметка «На экране — учебный фильм» — одно из редких выступлений газеты по вопросу о применении учебных фильмов на школьных уроках.

Удивительнее всего то, что «Учительская газета», много внимания уделяющая проблеме политехнизации школы, совершенно обходит такой важный методический вопрос, как использование в учебном процессе выпускаемых в большом количестве и большими тиражами фильмов по машиноведению (детали механизмов машин, термическая обработка металлов, трактор, автомобиль и т. п.), по сельскому хозяйству (почва и ее плодородие, обработка почвы, выращивание лесозащитных полос).

«Это очень нужно школе» — под таким заголовком поместила ленинградская газета «Смена» статью учителя И. Строгацкого об учебных фильмах по литературе.

Называя эти фильмы «одним из наиболее сильных средств обучения и воспитания детей», автор подвергает справедливой критике некоторые картины, выпускаемые Ленинградской студией научно-популярных фильмов. По существу, он говорит о недостатках, на которые указывал учитель С. Гуревич в статье, напечатанной год тому назад в журнале «Искусство кино» (№ 5, 1957), где критиковались фильмы по литературе, выпускаемые по заказам Министерства просвещения РСФСР.

Например, как замечает тов. Строгацкий, фильм «Пейзаж в творчестве Лермонтова» (режиссер С. Заборовский) «статичен, лишен динамики, действия. Впечатление такое, что это не фильм, а хорошие диапозитивы. В таком виде его очень трудно будет использовать на уроках литературы в восьмом классе».

Министр просвещения РСФСР тов. Афанасенко откликнулся на статьи об учебных фильмах (С. Гуревича и С. Владимирского), напечатанные в нашем журнале, и признал критику недостатков фильмов по литературе правильной. Остается надеяться, что эти недостатки будут теперь устранены.

„ЭТО ТВОЕ КРОВНОЕ ДЕЛО"

Газета «Медицинский работник» в статьях «Это твое кровное дело, медик» и «Санитарное просвещение на предприятии» приводит интересный опыт применения кино в санитарной пропаганде. Лекции в Домах санитарного просвещения, сопровождаемые кинофильмами на темы о борьбе за долголетие, о сердечно-сосудистых заболеваниях, гигиене и режиме дня школьника и др., привлекают большую аудиторию. Газета рассказывает о плодотворной работе кинолектория, организованного в детской поликлинике № 33 Сокольнического района г. Москвы.

Приводимые примеры показывают, каким незаменимым средством популяризации научных, и в частности санитарных, знаний стало кино.

Передвижные кинолектории проникают в самые отдаленные от центров, от железных дорог населенные пункты, горные селения, на отгонные пастбища, в охотничьи стойбища, районы лесозаготовок и т. д. Об одном таком кинолектории рассказывает журнал «Культурно-просветительная работа».

Разъезжая по колхозам Куйбышевской области, один из кинолекториев побывал в двадцати районах, в том числе самых отдаленных, и обслужил за 6 месяцев более 21 тысячи колхозников и сельских механизаторов. За это время было прочитано 360 лекций, состоялось 400 просмотров научно-популярных фильмов.

ПОМОГАТЬ РАЗВИТИЮ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВА!

Министерство культуры СССР, придавая большое значение делу развития в нашей стране кинолюбительства, издало приказ, обязывающий все организации и учреждения этого министерства, а также министерств культуры союзных и автономных республик принять участие в развитии сети любительских киностудий, кинокружков и объединений кинолюбителей; в целях обмена опытом между кинолюбителями регулярно организовывать просмотры и обсуждения фильмов и сценариев, созданных кинолюбителями; проводить городские и республиканские фестивали любительских фильмов; выявлять и использовать в кино наиболее талантливые кадры советских кинолюбителей; использовать лучшие материалы, созданные кинолюбителями, в профессиональной кинематографии; практиковать выпуск на экран лучших любительских фильмов и т. д.

Руководителям киностудий предложено оказывать кинолюбителям всемерную помощь: обсуждать их новые фильмы, организовывать для них доклады, лекции и консультации, передавать любительским студиям неиспользуемое и устаревшее кинооборудование и т. д.

Министерство культуры СССР, Оргкомитет Союза работников кинематографии и журнал «Искусство кино» проведут в 1958 году смотр фильмов, созданных кинолюбителями. Лучшие любительские фильмы будут удостоены премий в размере 10 тысяч, 5 тысяч и 3 тысяч рублей. В связи с 40-летием ВЛКСМ организуется конкурс среди молодых кинолюбителей на лучший фильм о советской молодежи и комсомоле.

В приказе намечен также ряд мер по развитию технической базы кинолюбительства в СССР.

Со всех концов страны

Кинолюбители подмосковного города Красногорска В. Штанников, В. Железнов, Л. Зюзин, Л. Аксельрод, Ю. Ходмаев создали фильм, рассказывающий о жизни города и района. В фильме показаны сборка фотоаппаратов «Зоркий», строительство нового санатория, отдых трудящихся в Архангельском, уборка урожая в колхозе «Луч» и другие сюжеты. Сейчас кинолюбители готовятся к съемке нового документального фильма.

•

Кинолюбители рабочие Ялтинского строительного треста закончили съемку второго номера журнала «С киноаппаратом по стройкам». Новый журнал, подобно первому, наряду с показом передовиков производства, новых санаториев и домов отдыха, построенных руками рабочих треста, картин отдыха на берегу Черного моря, показывает и недостатки на стройках южного берега Крыма.

Двенадцать энтузиастов-любителей треста «Ялтастрой» делают большое и полезное дело, средствами кино пропагандируя опыт новаторов производства и борясь с недостатками.

•

В Челябинске состоялся общественный просмотр полнометражного звукового фильма «Златоуст — город трудовой славы». Фильм создан златоустовской студией кинолюбителей, которой руководит Г. Печерских, и рассказывает о людях старинного уральского города, их трудовых подвигах, о том, как преобразился город за годы Советской власти. Фильм будет демонстрироваться на экранах города.

Недавно исполнился год работы детской киностудии при Дворце пионеров города Куйбышева. Юные кинолюбители создали уже четыре звуковых киножурнала «Наша юность». Над пионерской киностудией шефствует Куйбышевская студия кинохроники, оказывающая ребятам большую помощь.

•

Юные кинолюбители Киевского Дворца пионеров пишут в редакцию журнала о своей интересной и большой работе над самодеятельными фильмами. «Последний наш фильм,— пишут пионеры, — дает нам уверенность, что мы справимся и с новой работой. Но нам не на чем снимать, мы никак не можем достать 35-*мм* пленки... Украинская студия кинохроники продала нам 200 *м* так называемых «операторских остатков», но это оказались куски длиной по 3 *м* и большей частью засвеченные— негодные для работы». Пионеры-кинолюбители Киева просят, чтобы одна из студий, находящихся в этом городе, взяла над ними шефство.

За рубежом

Вл. Райский

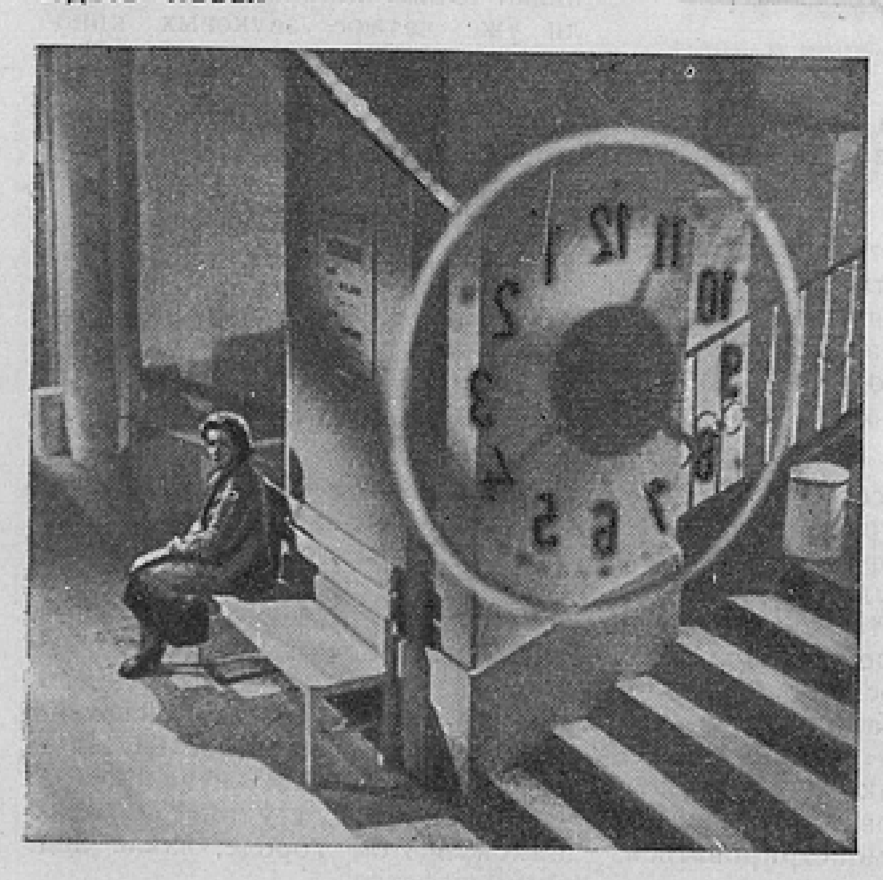
ПОД ЗНАКОМ РОСТА

Письмо из Праги

Баррандовская киностудия в Праге занимает одно из ведущих мест в кинематографии социалистических стран. У нее имеются большие и славные традиции (чехословацкое кино отмечает в нынешнем году свое шестидесятилетие). Эта студия относится к числу наиболее оснащенных новейшей техникой и располагает рядом опытных, талантливых киномастеров.

К сожалению, на протяжении нескольких лет масштаб производства фильмов был здесь явно недостаточным. От 7 полнометражных фильмов, выпущенных в 1951 году, студия постепенно пришла к своему нынешнему плану — 24 полнометражных фильма в год. Но и такой резко возросший объем работы еще далеко не исчерпывает производственных возможностей этого прекрасного кинопредприятия.

«ЗДЕСЬ ЛЬВЫ»



Если мы посмотрим, что будет выпускать в нынешнем году Баррандовская студия, в первую очередь бросится в глаза разнообразие жанров и тематики. Особенно отрадно, что студия широко обращается к проблемам современности, и особенно важно. что этой тематикой занимается ряд лучших режиссеров.

Вацлав Кршка (создатель «Серебряного ветра», «Юных лет», «Вестника рассвета», «Месяца над рекой», «Далибора», «Из моей жизни» и ряда других фильмов) в своей новой картине «Здесь львы» знакомит с жизнью горняков. На судьбе горного инженера, раненного во время несчастного случая, он показывает взаимоотношения людей на шахтах. В главной роли мы увидим Карла Хёгра.

Один из старейших чехословацких режиссеров Мартин Фрич снимает «Наводнение» — драму из жизни строителей огромной плотины. Картина покажет самоотверженность рабочих и техников, которые героически борются со стихиями, утверждают торжество принципов новой жизни над отсталостью и эгоистической ограниченностью.

Проблемам жизни современного чехословацкого села посвящена драма «Якубовы» режиссера Йозефа Маха. На примере крестьянской семьи он показывает трудности и радости кооперативного строительства в наших деревнях.

Комедии, включенные в производственный план нынешнего года, доказывают, что и смехом можно бороться против различных недостатков в нашей жизни. Об этом свидетельствует, в частности, уже почти законченный фильм режиссера З. Подскальского — одного из представителей молодого поко-

ления чехословацких режиссеров — «Между небом и землей» (один из авторов сценария и исполнитель главной роли — Властимил Бродский). Оружием сатиры этот фильм борется против бюрократизма.

Режиссеры Ян Кадар и Эльмар Клосс в сотрудничестве с кинематографистами США начнут снимать «Войну с саламандрами» по К. Чапеку. Фильм будет называться «Три желания»

С большим интересом ожидается фильм по мотивам романа Яна Отченашека «Гражданин Брих». Эту широкоэкранную картину снимает один из старейших чехословацких режиссеров Отакар Вавра (автор известной трилогии «Ян Гус», «Ян Жижка», «Против всех»).

Фильм «Черный флаг», посвященный жизни французского иностранного легиона, показывает трагедию молодого чеха, который, поддавшись вражеской пропаганде, бок о бок с нацистами сражается во Вьетнаме. Ставит картину режиссер Владимир Чех.

Историю бойцов первого чехословацкого корпуса в СССР и его боев на словацкой земле в 1944 году отобразит фильм режиссера Карла Кахиня «Тогда на рождество».

Вопросы воспитания молодежи также нашли свое отражение в тематическом плане нынешнего года. Примечательно, что этими вопросами особенно живо интересуются именно режиссеры молодого поколения. Так, в первом своем фильме «Смерть в седле» Индржих Поляк высмеивает штампы бульварной литературы, оказывающей вредное влияние на молодежь.

Против легкомыслия в любви и бытовых предрассудков направлен будущий фильм Збинека Брыныха «Прощай, грусть!»

Мирослав Губачек готовит картину из жизни интерната девушек-работниц. В ней раскрывается тема ответственности воспитателей за правильное формирование характеров молодых людей.

Обещает быть интересной экранизация ряда рассказов Чапека. Рассказ «Глория» будет ставить И. Крейчик, рассказы «Юридическая история» и «Человек, который умел летать» — Милош Маковец.

Иржи Крейчик (создатель «Фроны», «Совести», «Пограничной деревни») намерен экранизировать также классическую пьесу Г. Запольской «Мораль пани Дульской». Современную психологическую комедию «Взломщики» заканчивает режиссер Павел Блюменфельд. Сюжет посвящен приходу бывшего заключенного к новой, честной жизни и имеет глубокое нравственное значение.

Цикл новелл о смысле жизни, мечтах детства, переживаниях человека, который не понял своего места в реальной действительности, лег в основу фильма «Стремление» (режиссер Войтех Ясный). На материале плавания чехословацких грузовых судов в Китай основывается документальный фильм И. Секвенса «Корабли плывут на восток». Возможно, что отснятый материал будет смонтирован в несколько короткометражных фильмов.

«МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ»

«ТОГДА НА РОЖДЕСТВО»

«ВЗЛОМЩИКИ»

«ЧТО СКАЖЕТ ЖЕНА»

Значительное число фильмов этого года будет создано совместно с рядом зарубежных студий. Драматическая баллада о небольшой партизанской группе, сброшенной на парашютах в конце войны над восточной Чехией (по сюжету Иржи Марека), легла в основу совместного чехословацко-советского широкоэкранного фильма «Бойцы идут ночами».

Вместе с югославскими кинематографистами будут сняты две цветные комедии — «Гранд-отель Стефан» и «Звезда едет на юг» (режиссер Олдржих Липский). Первая картина (действие которой происходит в отеле на югославском побережье) пародирует шаблонные детективы и представляет попытку создания комедии-гротеска. Вторая — музыкальная комедия, в которой мы увидим поездку чешского джаз-оркестра на Адриатику.

Цветная комедия Ярослава Маха «Что скажет жена» создана совместно с польскими кинематографистами. Главную роль в ней исполняет Йозеф Бек. Сравнивая некоторые проблемы, общие для поляков и для нас, эта комедия высмеивает обывательские представления о браке.

Совместно с французскими студиями готовится съемка двух фильмов на тему о мире и сотрудничестве между народами. Это фильм «Сюзанна» («Голубка»), где в форме поэтической притчи воплощена идея международной солидарности. Далее, режиссер Иржи Вейс снимает по сценарию Ж. Реми и И. Буковчана историю двух французских солдат, сражавшихся во время словацкого восстания в наших рядах. Фильм будет называться «Однажды в жизни».

Хотя преобладание современной тематики в производственном плане нынешнего года является, бесспорно, положительным фактом, нельзя считать успехи в этой области достаточными. Среди фильмов, над которыми работает Баррандовская студия, еще мало произведений из жизни рабочего класса и нашей деревни. Необходимо, чтобы этим основным темам нашей действительности в следующие годы было уделено гораздо большее внимание, чем до сих пор.

Можно надеяться, что чехословацкие кинодраматурги, режиссеры, артисты будут создавать все больше ярких произведений о замечательных людях и событиях наших дней.

Перевод с чешского
Ил. ГРАКОВОЙ

РАЗДУМЬЯ МАРСЕЛЯ КАРНЭ

Французский журнал «Синемонд» редко публикует на своих страницах материалы, представляющие интерес для работников кино. Его страницы обычно заполняют фотоснимки кинозвезд и очерки об их личной жизни, рассчитанные на самого непритязательного читателя. Исключением является опубликованное в журнале интервью с режиссером Марселем Карнэ (которое мы приводим ниже с небольшими сокращениями). Здесь интересны и малоизвестные факты из творческой биографии одного из видных мастеров современного французского кино и его высказывания по различным актуальным вопросам киноискусства. Но самое примечательное в этой беседе то, что (быть может, независимо от воли ее участников) ответы Карнэ с удивительной наглядностью показывают, как в условиях капиталистической действительности власть денежного мешка сковывает художника и как пагубно она отражается на его творчестве.

Вопрос. После окончания вашего последнего фильма прошло 16 месяцев. Чем объяснить такое длительное молчание?

Карнэ. С одной стороны, мне не удалось заставить продюсеров принять фильмы, или, вернее, сценарии, которые мне бы хотелось осуществить. С другой стороны, то, что они мне предлагали, меня очень мало интересовало.

Вопрос. Последний фильм, поставленный вами*, был, очевидно, лишь «проходным» для вас?

Карнэ. И далеко не идеальным произведением. Когда я приступил к этой работе, меня прежде всего привлекало использование цвета на экране. В ходе съемок я обнаружил, что несколько легкомысленно ввязался в это дело, так как тема сценария не слишком подходила для решения ее в цвете. Это был фильм в современных костюмах, и почти все его сцены происходили ночью. Но для меня, до того делавшего только черно-белые фильмы, опыт все же был интересным. Кроме того, мне хотелось поработать в непривычном для меня жанре, мне не хотелось больше быть автором «черных» фильмов. (Карнэ имеет в виду многочисленные фильмы, сюжет которых построен на преступлениях, убийствах, поступках психически неполноценных или извращенных героев.—*Прим. ред.*) Впрочем, я считаю, что фильмы являются в той или иной степени отражением жизни сегодняшнего дня...

Вопрос. Обратимся теперь к прошлому... Считаете ли вы себя чем-то обязанным Жаку Фейдеру? (Выдающийся французский режиссер, расцвет творчества которого относится к концу двадцатых и тридцатым годам.—*Прим. ред.*)

Карнэ. Я ему обязан, по существу, всем. Он меня научил всему тому, что необходимо для постановки фильма,—подготовке к съемкам, режиссуре, игре актера... Я считаю, что и теперь лучшей школой кино является студия.

Вопрос. Думаете ли вы, что сегодня можно было бы повторить опыт, проделанный вами на фильме «Ножан» (первый фильм, снятый Карнэ.—*Прим. ред.*). Вы, кажется, сами покупали пленку для этого фильма?

Карнэ. Да, пленка для фильма «Ножан» обошлась мне в 4500 франков. Если говорить о принципе, то, думаю, и сегодня возможен подобный опыт. Да так оно и есть в действительности. Конечно, звук и цвет значительно усложнили дело, но есть немало молодых людей, которые берут камеру и снимают таким образом поэтические, романтизированные документальные фильмы. Так поступил и Рукье, снимая свой «Фарребик».

Вопрос. Вы работали кинокритиком. Была ли эта работа трамплином для вас, или вы чувствовали к ней настоящее призвание?

Карнэ. В журналистику меня привел случай. Один из киножурналов организовал конкурс на рецензию. Мне присудили первую премию. Одновременно меня пригласили для постоянного сотрудничества в этом журнале. Но сотрудничество продолжалось недолго. Мне хотелось показать, на что я способен сам, а не критиковать других. Я купил камеру и снял «Ножан—воскресное Эльдорадо». Ренэ Клэр посмотрел мой фильм... Так я стал ассистентом режиссера по фильму «Под крышами Парижа».

Вопрос. Оказал ли на вас влияние Ренэ Клэр?

Карнэ. Думаю, что Клэр не обидится, если я скажу, что его влияние было меньшим, чем влияние Фейдера. Может быть, это произошло вследствие того, что с Клэром я сделал лишь один фильм, тогда как с Фейдером—три, причем очень различных по жанру,—«Большая игра», «Пансион Мимоза» и «Героическая Кермесса».

Вопрос. Вы создали несколько рекламных короткометражных фильмов. В каких условиях вы их делали? С какими целями?

Карнэ. Ответ в двух словах: нужно учиться. Создавая такие рекламные фильмы, я глубоко овладевал своей профессией, так как был одновременно сценаристом, автором режиссерской разработки, постановщиком, монтажером. Благодаря

* Подразумевается фильм «Страна, откуда я родом».—*Прим. ред.*

этим фильмам я познакомился с Жаком Превером, Жаном Ораншем, Полем Гримо. Эти короткометражные фильмы нам дают возможность смело экспериментировать в области режиссуры и операторского мастерства.

Вопрос. Почему вы полностью изменили сюжет «Набережной туманов» по сравнению с литературным оригиналом—книгой Пьера Мак-Орлана?

Карнэ. Вскоре после начала работы Преверу и мне стало ясно, что воссоздавать Монмартр 1900 года в берлинской киностудии—дело чрезвычайно опасное. Название будущего фильма навело нас на мысль—не перенести ли действие в порт? Что касается содержания сценария, то сначала я решил было сделать фильм, состоящий из нескольких новелл. Все персонажи его собрались в кабачке «Кролик Жиля» и рассказывают о своей жизни. Затем, на рассвете, все расходятся. И тогда выясняется, что все лгали... Но пришлось посчитаться и с тем, что фильм делался для Габена, который уже в те времена был очень крупным артистом. Значит, сюжет следовало строить на том персонаже, которого он должен был играть.

Вопрос. Верно ли, что продюсеры потребовали сделать купюры, в частности удалить эпизод самоубийства?

Карнэ. Сценарий этого фильма попал в дирекцию немецкой УФА, и вскоре же нас поставили в известность, что он отклонен. Отказ подписал Геббельс, считавший сценарий «плутократическим, декадентским, нигилистским и т. д.». Когда УФА от него отказалась, мы передали сценарий французскому продюсеру. Произошла ужасная сцена. Продюсер заявил, что его заставляют финансировать отвратительный фильм. Начавшийся спор был нескончаемым и продолжался в течение всего съемочного периода. Сцену самоубийства мы снимали тайком, воспользовавшись отсутствием директора картины (наделенного правами контроля за деятельностью постановщика.—*Прим. ред.*). Все же эту сцену пришлось изъять из готового уже фильма в процессе монтажа.

Вопрос. После показа «Набережной туманов» заговорили о вашем «поэтическом реализме», о вашей «социальной фантастике». Согласны ли вы с этими «этикетками»?

Карнэ. Все, что я пытаюсь делать, можно было бы расценить, пожалуй, как воспевание поэтической красоты бытия. Восстанавливая реальность на экране, я не могу не выразить своего к ней отношения. Я считаю, что нужно выражать свое отношение к реальности так, как это делали Фейдер и Ренуар, творчество которых в какой-то степени напоминает французских импрессионистов.

Вопрос. Почему вы отдаете предпочтение декорации, сооруженной в студии, а не естественной обстановке? Каково ваше отношение к тому, что называется неореализмом?

Карнэ. Я предпочитал выстроенные декорации. Но потомпо явился неореализм, и использовать декорации стало труднее... Не забудьте, что в свое время Фейдер, Дювивье, Ренуар, Ренэ Клэр строили декорации, и подчас это были довольно громоздкие декорации. А я ведь у них учился. Надо сказать, что при выстроенной декорации можно сделать почти все, что хочешь; с ней легче восстановить желаемую атмосферу; она позволяет придать произведению определенное единство интонации. Она дает изрядную денежную экономию в том случае, если ряд эпизодов происходит в одном и том же месте... Вот несколько конкретных примеров. Возьмем декорацию площади в фильме «День начинается». Нужно было, чтобы здание, в котором забаррикадировался Габен, оказалось полностью неприступным, чтобы, следовательно, оно господствовало над площадью. Так вот, сколько бы я ни искал, не думаю, чтобы мне удалось найти нечто подобное в натуре. Что касается знаменитой декорации из фильма «Врата ночи», за которую меня так упрекали, не было никакой возможности обойтись без нее. Вместе с оператором мы долго обследовали место действия и пришли к выводу, что клетки подъемников, ведущих к надземной линии метро, не дают возможности отодвинуть назад точку съемки, что нет места для установки источников света и т. д. Мы решили отказаться от этой сцены. А продюсер нам это запретил. Это он нам сказал: «Постройте декорацию...». Мне кажется, что сегодня эпоха построенных декораций—эпоха пройденная. Если бы я заново снимал, например, фильм «Отель дю Нор», то взялся бы за работу совсем не так, как прежде.

Вопрос. Многие критики считают фильм «День начинается» наиболее законченным из всех ваших произведений. Его даже сравнили с классической трагедией, поскольку в нем налицо три единства. Вы согласны с этим?

Карнэ. Действительно, сценарий этого фильма отлично соответствовал принципу трех единств. Но мне кажется, что этот фильм не такой глубокий, как «Набережная туманов».

Вопрос. Разве вы не проводите систематически принцип трех единств в своих фильмах?

Карнэ. Нет. Правда, события в фильмах «Набережная туманов» и «Врата ночи» происходят в течение одной ночи. У меня слабость к показу рассвета...

Вопрос. О вас говорят, что вы «постановщик, связанный классовыми, если даже не партийными, обязательствами». Правда ли это?

Карнэ. Нет, неправда. Конечно, выйдя из народа, всем сердцем я с левыми... Но нашлись люди, пожелавшие увидеть политические цели, например, и во «Вратах ночи», потому что я там показал коллаборационизм и движение Сопротивления. Если я сказал, что некоторые крупные капиталисты спелись с гитлеровцами, то это не значит, что я считаю всех буржуа виновными в этом.

Вопрос. Как зародилась идея фильма «Вечерние посетители»?

Карнэ. В 1941 году наши фильмы—я имею в виду фильмы Превера и Карнэ—были запрещены. Вишисты не подпускали нас близко к студиям. В газетах можно было прочитать, что Франция проиграла войну из-за того, что был выпущен фильм «Набережная туманов» и введены оплаченные отпуска. И так как мы не хотели идти с повинной, то решили обратиться к истории—области, где была возможна кое-какая свобода для вдохновения.

Вопрос. Каковы причины прекращения съемок фильма «Цветок эпохи»?

Карнэ. Деньги. Сценарий требовал ясной погоды для съемок натуры. А мы просидели три месяца в экспедиции, и все три месяца шел проливной дождь... Один из трех продюсеров спасовал, и съемки прекратились после того, как было отснято семьсот полезных метров. Можно было бы доснять фильм в следующем году, но не позже, так как в противном случае актеры бы сильно постарели.

Вопрос. Следует ли расценить фильм «Мария из порта» как простое стилистическое упражнение?

Карнэ. Обо мне идет слава «дорогого» режиссера. В этом одна из причин того, что меня заинтересовала эта психологическая комедия. Привлекали меня и природа и быт Нормандии. Нельзя же всегда делать только масштабные фильмы. Но и в постановке небольших фильмов от участников съемочной группы требуется добросовестная работа.

Вопрос. Мы считаем, вопреки мнению многих критиков, что самым удачным вашим фильмом является «Жюльетта, или Ключ к снам». Почему прошло целых десять лет, прежде чем вы его поставили?

Карнэ. Я сделал первый вариант экранизации пьесы. Однажды, встретив меня, продюсер Польве сказал мне: «Я хочу сделать интересный, а не только коммерческий фильм...». Но, увидев наш сценарий (я его писал вместе с Вио, диалоги делал Кокто), Польве немного испугался. Ему сценарий показался неприемлемым. Тогда мы сделали «Вечерних посетителей». После войны пришел ко мне другой продюсер—Гордин. Он был воодушевлен успехом фильма «Мария из порта» и одновременно чувствовал себя неловко от замечаний критиков, обвинявших его в том, что он зарабатывал на «неполноценном Карнэ».

—Послушайте, Карнэ,—сказал он,—плевать мне на деньги. Я хочу сделать настоящее произведение искусства. Если я на нем не наживу деньги, то отыграюсь на чем-нибудь другом. Но я хочу сделать нечто значительное.

Вот мы и написали новый вариант «Жюльетты», если хотите, несколько более коммерческий, чем первый, но все же достаточно сложный. Фильм провалился на фестивале в Канне. А вы знаете, когда фильм проваливается на фестивале, судьба его решена.

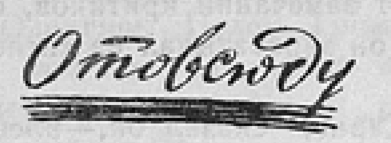
Вопрос. Первоначальный вариант сценария фильма «Воздух Парижа» подвергся во время подготовки к съемкам кардинальной переделке. Можете ли вы нам рассказать о причинах этих изменений?

Карнэ. Я хотел сделать этот фильм драмой дружбы—драмой, действующими лицами которой были учитель и ученик. И вот одна газета сочла возможным с большим треском сообщить о том, что я ставлю фильм без любовной интриги. Конечно, тотчас же примчался продюсер и потребовал: «Хочу, чтобы в фильме была любовная история». И я был вынужден уступить. Все же я считаю себя автором двух первых третей фильма.

Вопрос. Если бы вы располагали неограниченными материальными ресурсами и средствами выражения ваших идей, какие бы фильмы вы поставили?

Карнэ. Вероятно, те фильмы, к которым мы вели уже подготовку и которые поэтому мне дороги. Мне хочется поставить «Цветок эпохи» и «Беглецы 4000 года». Хочется поставить «Заключенные»—это временное название сценария, насыщенного социальным содержанием. Действие его развертывается в тюрьме. Для того чтобы поставить этот фильм, я отказался от ряда предложений. И в конце концов фильм не удалось поставить. Мне хочется также сделать фильм о жизни Дягилева, чтобы показать эпоху так называемых «русских балетов» в Париже, Стравинского, Дерэна, Пикассо, Мило. Есть и менее абстрактные темы, например фильм по книге Фелисьена Марсо «Порывы сердца». Поскольку это—произведение, чем-то напоминающее «Тристана и Изольду», надеюсь, что меня не заставят изменить треть событий, не заставят сделать счастливыми моих героев, наделить их большим числом детей и т. д. Ведь история Тристана и Изольды не может завершиться иначе, чем она завершилась в легенде.

Ю. Ш.



БЕЛЬГИЯ

Молодой оператор Юбер Бастэн снял широкоэкранный цветной фильм оо альпинизме —' Фрейер». Съемки производились в 1956—1957 годах при участии бельгийских альпинистов Анри Франсуа и Жана Леконта. Весь фильм снят на натуре, без применения каких-либо технических трюков.

•

В ноябре 1958 года в Антверпене состоится фестиваль бельгийских фильмов. В программу включены помимо документальных две художественные картины — «Счастье придет завтра» (режиссер Д. Брунникс) и «Туман над городом» (режиссер И. Говар).

ГИНКА СТАНЧЕВА И АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ В НОВОМ БОЛГАРСКОМ ФИЛЬМЕ «ЛЮБИМЕЦ 13» (РЕЖИССЕР ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ)

ЗАПАДНОГЕРМАНСКАЯ АРТИСТКА СОНЯ СУТТЕР В ФИЛЬМЕ Р. ГРОШОППА «ОНИ ВСЕ ЗНАЮТ ДРУГ ДРУГА» (СТУДИЯ ДЕФА, ГДР)

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На экраны КНДР выпущен приключенческий фильм «Неоконченная борьба» — о борьбе с вражеской агентурой, забрасываемой из Южной Кореи. Режиссер Мин Чон Сик, оператор Хан Чхан Хэ, сценарист Ли Чи Ён. В главных ролях снимались Ли Се Ён, Кан Хон Сик, Ли Ги Лин и Ли Сук Пун.

МЕКСИКА

Мексиканский режиссер Альфред Б. Травенна закончил съемки цветного фильма «Ямбао». Действие происходит на острове Куба в 1850 году. Главную роль исполняет известная мексиканская актриса и танцовщица Нинон Севилла. Мелодраматический и несколько наивный сюжет удачно использован для показа кубинских обычаев, обрядов, народных танцев.

ПОЛЬША

Польский режиссер Антони Бодзевич ставит фильм по мотивам сказки Андерсена «Галоши счастья». Сюжет фильма таков. У одного польского художника, иллюстрирующего сказки Андерсена, собираются друзья. Кто-то из них начинает мечтать о «галошах счастья» — и действие переносится в страну чудес. Одним из этих чудес являются галоши счастья, которые по очереди достаются разным людям. Фильм будет чем-то средним между реалистической комедией и сказкой.

•

Учреждена специальная премия польской кинокритики за лучшие короткометражные фильмы. Этой премии удостоены созданные в 1957 году картины «Мыс Доброй Надежды» — трогательный рассказ о больных детях, «Был однажды...» — мультипликационная шутка известных графиков Валериана Боровчика и Яна Леницы.

•

Творческий коллектив «Студио» намерен в 1958 году экранизировать роман Виктора Гюго «Человек, который смеется». В постановке будут принимать участие кинематографисты четырех стран: Польши, Франции, Италии и ГДР.

РУМЫНИЯ

Известный постановщик мультипликационных фильмов Ион Попеско Гопо (автор «Короткой истории», получившей в 1957 году на международном кинофестивале в Канне золотую медаль) работает в настоящее время над новым фильмом под названием «Семь искусств». В этой картине он намерен показать зарождение различных искусств и их развитие на протяжении веков.

На румынских киностудиях сейчас снимаются фильмы «Семейные драгоценности» по одноименной повести писателя Петру Думитриу и приключенческая картина «Неведомые опасности».

•

Повесть румынского писателя Тудора Аргези «Два соседа» положена в основу фильма, в котором будет сниматься комедийный актер Г. Василиу-Бирлик, знакомый зрителям по картине «Наш директор». Ставить картину будет выпускник института кинематографии Джео Сацеску.

США

В интервью, данном в связи с подписанием советско-американского соглашения о культурном обмене, глава общества «Сосайети оф Моушн Пикчюр Арт Дайректорс» Серж Крицман заявил, что «это соглашение выгодно обеим сторонам, особенно в связи с тем, что оно откроет доступ в обе страны свежим техническим идеям».

Члены организации, возглавляемой Сержем Крицманом, производят документальные фильмы, фильмы для телевидения и фильмы, предназначенные для некоммерческого проката. В связи с соглашением о культурном обмене и предстоящими поездками в СССР делегаций кинодеятелей, Крицман пригласил всех членов «Сосайети оф Моушн Пикчюр Арт Дайректорс», желающих принять в них участие, сообщить об этом в правление общества.

•

Режиссер Берман закончил фильм «Братья Карамазовы» по роману Ф. Достоевского. В фильме снимались: Юл Брайннер (Дмитрий), Мария Шелл (Грушенька), Клара Блум (Катя).

Американский режиссер Генри Костер приступил к съемкам биографического фильма о художнике Гойя (совместная постановка «Юнайтед Артистс» и «Метро-Голдвин-Майер»). Сценарий фильма написали Альберт Левин и итальянский драматург Джиорджио Просперо. В главной роли снимается актер Антони Франчиозо.

•

Мартин Ритт поставил фильм «Одержимые», показывающий, что скрывается за внешним благополучием обитателей нового калифорнийского городка, где живут преимущественно молодые супружеские пары. Жители городка залезают в долги, ведут отчаянную борьбу за существование, и некоторые из них доходят до преступлений. Фильм оценивается критикой, как «образец американского неореализма».

•

Фирма «Метро-Голдвин-Майер» приступила к съемкам фильма «Зеленые палаты» (по роману американского писателя В. Г. Хадсона), действие которого развертывается в девственных лесах Венесуэлы. Картину ставит известный американский киноактер Мел Феррер (исполнитель роли Андрея Болконского в фильме «Война и мир»), пробующий свои силы в качестве режиссера. Одна из главных ролей поручена Одрей Хепборн.

ФРАНЦИЯ

Закончена совместная франко-чехословацкая постановка «Свобода под надзором» режиссеров Владимира Влчека и Анри Эгнера. Популярная актриса Марина Влади играет в новом фильме чешскую девушку Еву, которая идет на подвиг ради любви к французскому юноше Жану. Роль Жана исполняет французский актер, режиссер и драматург Робер Хоссейн.

«Облава в городе» — так называется новый фильм французского режиссера Пьера Шеналь, в свое время создавшего «Улицу без названия» и «Преступление и наказание» (с участием Гарри Бауэра и Пьера Бланшара). После длительного пребывания в Южной Америке Шеналь создал картину, которую печать относит к так называемой «черной серии». Главную роль — закоренелого преступника — играет Шарль Ванель (известный зрителям по фильму «Плата за страх»).

•

Премия Жана Виго за 1958 год присуждена французскому режиссеру Луи Гропьеру за короткометражный фильм «Женщины Стермеца», который он снимал в Югославии.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

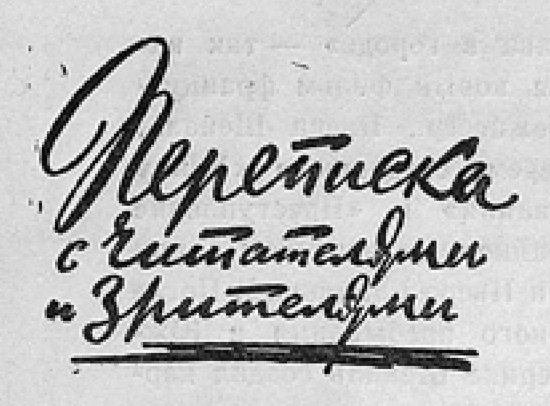
Для международной выставки в Брюсселе режиссер А. Шульц снимает цветной широкоэкранный фильм «Картинки Чехословакии». Фильм будет состоять из трех частей. Первая отобразит трудовые будни страны; вторая посвящена красотам чехословацкой природы; в третьей будут запечатлены памятники чехословацкой культуры.

•

По случаю шестидесятилетия чехословацкого кино сейчас готовится юбилейная выставка, которая откроется летом в Праге. На выставке будут демонстрироваться первые чехословацкие фильмы.

ЮГОСЛАВИЯ

Близ Скопле начались съемки первого югославского широкоэкранного фильма «Мисс Стоун» (режиссер Жика Митрович, сценарий Джорджа Абаджиева и Трайчета Попова). Действие фильма развертывается в дни восстания, поднятого македонскими революционерами против турецких поработителей в 1901 году.



ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ЗРИТЕЛЕЙ

Меня взволновало опубликованное в № 11 журнала письмо Л. Фрадкина и других товарищей «О пропаганде искусства кино».

Готов с радостью подписаться под каждым абзацем этого письма.

Мне кажется, вопрос, затронутый в письме, — значительнее, чем простая популяризация кино. Речь идет об эстетическом воспитании широких масс зрителей, молодежи, учащихся. А это дело поставлено пока не блестяще. О том, что проблемы эстетического воспитания волнуют нашу общественность, свидетельствует хотя бы тот факт, что время от времени возникают обсуждения этих вопросов на страницах газет и журналов.

Большую роль в эстетическом воспитании кинозрителей мог бы сыграть журнал «Советский экран», но он такой задачи перед собой не ставит и ограничивается информацией о новых фильмах.

Между тем интерес к киноискусству растет. Об этом свидетельствуют многие факты, в частности то, что вышедшие за последнее время книги по кино Э. Линдгрена и Р. Мэнвелла не залежались на прилавках — их уже невозможно найти. При всех достоинствах этих книг они вызывают известную неудовлетворенность по той простой причине, что в них проводится анализ фильмов, в большинстве своем незнакомых массе наших зрителей. Поэтому необходимость в таких книгах, написанных на богатейшем материале советского кино, крайне остра. Понятно, создание подобных книг — дело нелегкое, и в один-два года они не появятся. Ввиду этого целесообразно было бы начать издание массовой, популярной, дешевой «Библиотеки кинозрителя», наподобие довоенной.

Но знакомство с книгами и статьями ни в коей мере не может заменить непосредственного впечатления от произведения искусства, а фильм, тем более старый, в отличие от книги — это общеизвестно — нельзя посмотреть, когда возникает такое желание. Попытайтесь посмотреть сейчас, скажем, «Броненосец «Потемкин» или «Мать» (Пудовкина) — ничего не выйдет. В связи с этим, мне кажется, заслуживает всяческой поддержки высказанное около года тому назад И. А. Пырьевым пожелание о создании (точнее — о возрождении) Общества друзей кино. Желательно, чтобы отделения такого Общества на местах имели возможность показывать кинокартины вне коммерческого проката. Порой ведь получаются курьезные вещи: «Советский экран» дал в № 23 за 1957 год большой материал о Ч. Чаплине. Между тем многие наши зрители (если не большинство, в противоположность утверждению автора статьи) просто не знают картин Чаплина, не знают по крайней мере зрители, родившиеся, например, в 1930 году и позже, то есть молодежь. Рассказ о замечательном художнике не достигает цели, как бы страстно этот рассказ ни был написан.

Должен заметить, что время от времени в нашей областной газете появляются мои отзывы о фильмах. Но печально то, что всякая попытка сказать об особенностях художественного языка фильма обычно оканчивается неудачей. К примеру, мне показалась очень интересной композиция «Поединка». В редакции нашей газеты все это вычеркнули, зато порекомендовали расширить написанное за счет пересказа содержания. Газетная рецензия — дело нужное, но очень сложное, а пишутся эти рецензии в большинстве случаев людьми неквалифицированными (к ним я отношу и себя). Самообразованием тут вряд ли добьешься больших результатов. Необходима профессиональная подготовка газетных рецензентов, а мастерство придет с опытом. Не смог бы здесь помочь Союз работников кинематографии?

Мне особенно близко то место из письма Л. Фрадкина и других товарищей, где говорится, что нужен курс элементарного киноведения на литературных

факультетах пединститутов. Однако в нынешних условиях, когда руководители вузов озабочены максимальной разгрузкой студентов от обязательных занятий, вопрос о введении нового курса может быть решен положительно не сразу и не скоро. Поэтому неплохо было бы вначале, в качестве опыта, рекомендовать такой курс как факультативный. В зависимости от решения этого вопроса, вероятно, находится и другой — об учебных фильмах по киноэстетике. До создания подобных фильмов желательно сделать несколько узкопленочных роликов с отрывками (так сказать, «киноцитатами») из классических фильмов, чтобы можно было наглядно продемонстрировать основные выразительные средства кино: план, ракурс, композицию кадра, монтаж и т. д.

Попытаюсь подытожить свои предложения. Для популяризации искусства кино и эстетического воспитания зрителей, в особенности молодежи, на мой взгляд, в первую очередь необходимо сделать следующее:

1. Коренным образом изменить профиль журнала «Советский экран». Почему этому журналу не познакомиться с той формой подачи материала, которая практикуется журналом «Фильмшпигель», издающимся в ГДР?

2. Приступить к изданию «Библиотеки кинозрителя» — массовой, популярной (может быть, как приложения к «Советскому экрану» или «Искусству кино»).

3. Поддержать инициативу создания Общества друзей кино, с тем чтобы в местных клубах любителей кино можно было знакомиться со старыми отечественными и зарубежными фильмами.

4. Организовать на киноведческом факультете ВГИКа заочное отделение.

5. Выпустить несколько узкопленочных роликов с «киноцитатами» в качестве первоначальных учебных пособий.

г. Липецк

Б. КРИВЕНКО,
преподаватель пединститута

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

Военнослужащий П. Соломаха предлагает создать фильм, рассказывающий об истории развития советского киноискусства. Автор письма заявляет: «Мы гордимся советской кинематографией, находящейся в расцвете сил, занимающей ведущее место в мире; радуемся таким картинам, появившимся в последнее время, как «Сорок первый», «Весна на Заречной улице», «Высота», «Карнавальная ночь», «Летят журавли» и другие. И нам кажется, что пришло время рассказать работникам кинематографии о пройденном ими пути и планах на будущее. Основой такого фильма может быть, по нашему мнению, жизнь С. Эйзенштейна, А. Довженко или В. Пудовкина, неразрывно связанная с киноискусством».

•

Военнослужащий Г. Акимов пишет о большой популярности фильмов, в которых сняты лучшие номера эстрады и цирка. Он обращается с просьбой к работникам кинематографии: «...снимать целые эстрадные представления, чтобы познакомить широкие круги зрителей с искусством мастеров эстрады — А. Райкина, Ю. Тимошенко и Е. Березина, И. Набатова и Н. Смирнова-Сокольского».

В. Акатов (Рига) делится своими мыслями о некоторых средствах художественной выразительности фильмов. С дикторским текстом,— пишет В. Акатов,— можно смириться в начале кинофильма, когда он вводит зрителя в обстановку и знакомит с героями. Но диктор не должен подменять речь артистов. Приводя в доказательство фильм «Летят журавли», автор письма утверждает, что зрительные образы во всех случаях лучше и полнее воспринимаются зрителями, чем пояснения дикторов.

Далее В. Акатов пишет о необходимости творческих поисков во внешнем оформлении фильмов. Он предлагает создавать яркие и запоминающиеся титры и фоны для них, найти оригинальные по форме средства ознакомления зрителей с героями фильма и артистами, играющими эти роли, как, например, это делалось в немом кино или в фильме «Волга-Волга».

•

В редакцию пришло много писем от зрителей — от Г. Купсика (Сталинск), И. Власова (Кинешма), военнослужащего П. Горина и др., в которых дается оценка фильму Я. Сегеля и Л. Кулиджанова «Дом, в котором я живу». Читатели единодушно считают этот фильм ярким произведением советского киноискусства, отмечают высокое качество сценария И. Ольшанского и мастерство режиссеров. Из актерских работ читатели выделяют игру молодых артистов В. Земляникина и Ж. Болотовой, создавших образы представителей прекрасной советской молодежи.

Г. Купсик пишет: «Авторы фильма сумели увидеть большие, светлые чувства, подлинное мужество, великий патриотизм там, где поверхностный взгляд замечает лишь семейные неурядицы и мелочи быта; сумели увидеть и рассказать о простых людях с теплотой и лиричностью, усмотреть за судьбами шофера, геолога, учеников старших классов судьбу советского народа».

Вместе с тем читатели отмечают и просчеты кинокартины—схематичность образа Константина Давыдова, нечеткое исполнение К. Еланской роли актрисы, известную фрагментарность сюжета.

•

Н. Морозов (Ворошиловград) высказывает неудовлетворенность фильмом «Борец и клоун». Из-за того, что много места заняли в фильме второстепенные персонажи, жизнь русского богатыря Поддубного показана обедненно, неполно.

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ КИНО

Всесоюзный государственный фонд кинофильмов и Центральный Дом актера Всероссийского театрального общества организовали для театральной общественности Москвы лекции-просмотры по истории советского и зарубежного киноискусства.

С большим интересом были прослушаны лекции о первых фильмах прославленных мастеров советского кино С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Д. Вертова, И. Перестиани, Я. Протазанова. Слушателям были показаны фильмы «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Шестая часть мира», «Красные дьяволята» и др.

Несколько лекций было посвящено «немому периоду» зарубежного кино. Любители кино смогли познакомиться с творчеством таких всемирно известных кинодеятелей, как Чарли Чаплин, Луи Фейад, Томас Гарпер Инс, Давид Уорк Гриффит, Луи Деллюк. Лекции по зарубежному кино также сопровождались показом фильмов.

Интерес к истории кино, вызванный лекциями несомненно велик. Предполагается, что в следующем цикле лекций будет уделено особое внимание таким этапным произведениям, как ранние фильмы А. Довженко («Звенигора», «Арсенал», «Земля»), первые фильмы Ф. Эрмлера, С. Юткевича, М. Ромма. Немало интересных тем намечено по западному кино: будет освещено творчество таких кинорежиссеров, как Ренэ Клэр («Париж уснул»), Карл Дрейер («Страсти Жанны д'Арк»), Фридрих-Вильгельм Мурнау («Последний человек»), Георг-Вильгельм Пабст («Безрадостный переулок»), Жак Фейдер («Кренкебиль») и других.

Думается, что лекции по истории киноискусства следовало бы организовать также в Центральном Доме кино и в лектории Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний. Не подлежит сомнению, что они привлекли бы внимание самых широких кругов кинематографистов и зрителей.

М. СЕМЕНОВ

С. Свинцов (Красноречье, Камчатской обл.) советует работникам кинематографии создать фильм по повести А. Чаковского «Год жизни», которая, по его мнению, хорошо показывает становление характера молодого человека, попавшего после окончания вуза в сложные условия.

•

Б. Пошерстник (Ленинград) дает высокую оценку фильму «Сестры», поставленному Г. Рошалем. Автор письма особое внимание уделяет искусству воплощения на экране актерами образов романа А. Толстого.

•

Т. Шутова (Вологда) просит работников кинематографии создать фильм о молодом специалисте, только что окончившем институт и приехавшем в совхоз или колхоз на постоянную работу, о трудностях, которые он встречает и преодолевает, о том, как он постепенно завоевывает уважение людей своим трудом и знаниями.

•

А. Пацкан (Пенза) полемизирует с письмом В. Ардова, опубликованным в № 9 нашего журнала за 1957 год, в котором вина за неудачную демонстрацию на экранах кинотеатров фильма-балета «Ромео и Джульетта» возлагается целиком на Главкинопрокат. А. Пацкан считает, что сравнительная узость круга знатоков и ценителей балета вполне закономерна в силу сложности и специфичности этого вида искусства. «У нас в стране не так уже много театров оперы и балета,— пишет автор письма,— поэтому значительное число людей никогда не видело балета и не смогло правильно оценить фильм-балет. Дело изменится, если кино, радио и телевидение активнее будут пропагандировать искусство балета».

•

Т. Цыферов (Москва) делится своими мыслями по поводу фильма «Улица полна неожиданностей»: «Известно, что смех смеху — рознь. Боязнь сержанта Васи Шанечкина, что его не полюбит хорошая девушка, если узнает о его профессии, и его уловки скрыть от нее свою принадлежность к милиции— это, конечно, смешно. Но когда два милиционера перетаскивают пьяного старика с одной стороны улицы на другую, когда милиционер говорит расстроенной женщине, потерявшей ребенка, «не трепыхайтесь» и отказывается помочь ей, так как ребенок потерялся не на его участке,— то это, может быть, и смешно, но уже бесчеловечно». Автор письма считает, что создатели фильма, желая во что бы то ни стало рассмешить зрителей, создали произведение не только не смешное, но «пошлое, мещанское».

•

А. Лобановский (Ленинград) высказывает критические заключения о фильме «Ночной патруль».

В письме говорится, что сценарий фильма был напечатан в 1956 году в журнале «Советская милиция» и посвящен авторами памяти старшины милиции М. Маркова, павшего на своем посту. В сценарии был правдиво показан подвиг М. Маркова, погибшего при попытке задержать машину с преступниками. Но в фильме, по мнению автора письма, недостаточно ярко показана героика жизни работников милиции.

•

Н. Ловкин (Каунас) прислал большое письмо, в котором разбирает достоинства и недостатки ряда фильмов. Высокая оценка, в частности, дана в письме документальному фильму «Незабываемые годы». Автор пишет: «Фильм «Незабываемые годы» — это живая история Советского государства, рассказанная страстно, умно и живо, это летопись героических подвигов нашего народа».

Календарь ИСТОРИИ КИНО

МАЙ 1918 ГОДА

В Москве, Ленинграде, Риге и других городах шел недавно фильм, созданный сорок лет назад,— «Отец Сергий». В чем же секрет удивительной жизнеспособности этого фильма?

В то время когда создавался «Отец Сергий», в кинорепертуаре редко встречались серьезные художественные произведения.

Несомненная заслуга режиссера Я. Протазанова и сценариста А. Волкова состояла в том, что они верно и по-новому читали повесть Л. Н. Толстого. Для авторов фильма главным в повести был пафос отрицания фальшивой морали господствовавших классов.

Передовая режиссура того времени искала новые выразительные средства молодого киноискусства. Взамен общения актера и театрального зрителя кино предоставляло режиссеру и актеру крупный план. С его помощью открывались возможности тонкой и филигранной передачи переживаний персонажа в камерной психологической драме. Именно эта возможность рассмотрения человеческой души сквозь «лупу» крупного плана привлекала Протазанова.

Соответственно был построен и фильм: режиссер обращает внимание не на результаты психологических процессов, а на воспроизведение самого переживания.

Ремарки Л. Н. Толстого развертываются в целые сцены противоборства страстей. Мучительные угрызения совести невесты Касатского (о которых в повести говорилось только намеком) в фильме контрастно оттеняют безмятежную влюбленность князя. Композиция кадра всегда концентрирует внимание на актере, лаконичная декорация никогда не подавляет его. Крупные планы и продуманное освещение доносят до зрителя мельчайшие изменения мимики лица, а свободные панорамы освобождают актера от скованности.

Особую жизненную емкость сообщают фильму действующие лица второго плана — монах с плотоядной физиономией, приходящий к отцу Сергию с известием от настоятеля, светские дамы, сплетничающие о «пикантной» истории князя Касатского.

Роль князя Касатского исполнял И. И. Мозжухин, актер большого драматического диапазона. Талантливый театральный актер, он рано покинул сцену, чтобы всецело посвятить себя кинематографу. Энтузиаст молодого искусства, Мозжухин даже в немоте кино видел достоинство. «...Достаточно актеру искренно, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать, только п о д у м а т ь, играя перед аппаратом, и публика поймет его; стоит актеру загореться во время съемки, забыть все, творя так же, как на сцене, и он каждым своим мускулом, вопросом или жалобой одних глаз, каждой морщинкой, заметной из самого далекого угла электротеатра, откроет с полотна всю свою душу, и она, повторяю, поймет его без единого слова, без единой надписи»,— писал артист в газете «Кино».

Актерская задача Мозжухина в фильме «Отец Сергий» была необыкновенно трудной: показать историю человека от юношеских дней до глубокой старости. Последовательное развитие роли — от страстно молящегося молодого послушника до убеленного сединами старца, со станом, согбенным под бременем лет, с мелкой походкой негнущихся ног,— было проведено с большой реалистической точностью.

Разумеется, сегодняшнему зрителю многое в этой старой картине покажется наивным и примитивным. Но все же «Отец Сергий» интересен как пример плодотворных художественных исканий раннего периода развития русской кинематографии.

Ю. М.

МАЙ 1923 ГОДА

В мае 1923 года в одном из кинотеатров рабочего предместья Парижа Сент-Антуан состоялась первая демонстрация документальных фильмов, съемка которых была организована французской компартией. Это были короткометражки: «Первомайская демонстрация», «Празднование Дня Коммуны», «Стачка в Эльбёфе», «Похороны Берадиа»*.

Рабочая аудитория горячо приветствовала фильмы, где впервые были документально запечатлены эпизоды борьбы французского пролетариата. «Тот, кто прислушался к высказываниям зрителей,—писал Леон Муссинак,—кто наблюдал, как различные чувства охватывали их, по мере того как чередовались на экране образы, полные боли, нежности или возмущения,— тот не мог не понять (если он не понимал этого раньше), какую огромную роль призвано сыграть кино в революционной борьбе».

Перед собравшимися выступил Поль Вайян-Кутюрье, который подчеркнул значение этого первого опыта. Он сказал: «Пробуждение революционного сознания и чувства классовой солидарности, расширение умственного кругозора — вот задачи, которые должно выполнить кино перед народными массами и выполнению которых положили начало фильмы «Юманите».

И действительно, эти первые технически еще не совершенные короткометражки оказались зерном, из которого стала развиваться школа французского «социального кинодокументализма». Появлялись все новые и новые фильмы французской компартии. В одной из них запечатлена скорбь парижских трудящихся в день смерти Владимира Ильича Ленина.

Эти фильмы, разумеется, не могли проникнуть в коммерческий прокат. Их распространением занимались сами рабочие. Сдвинутые скамейки, подвешен-

* Рабочий-каменщик Гастон Берадиа был убит полицией во время майской демонстрации 1923 года.

ная простыня, кинопередвижка — этого было достаточно, чтобы превратить маленькое бистро в проекционный зал, куда людей привлекали не прекрасные глаза кинодивы и не бешеные скачки парней с «дальнего запада», а запечатленная на кинопленке суровая правда жизни.

От этих первых фильмов безыменных авторов прямой путь ведет к созданию таких произведений, как «Жизнь принадлежит нам» Жана Ренуара, «Битва на рельсах» Ренэ Клемана или «Мы продолжаем Франц ю» Луи Дакэна.

В. Б.

МАЙ 1938 ГОДА

В истории кино есть фильмы, значение которых с годами не исчезает. Отразив существенные приметы новой жизни, они проносят через десятилетия неповторимый аромат той исторической поры, когда они создавались. К числу таких произведений относится фильм режиссера С. Герасимова «Комсомольск».

«КОМСОМОЛЬСК»

История рождения замысла и создания фильма — пример активного вторжения киноискусства в жизнь.

В 1932 году шесть тысяч комсомольцев, откликнувшись на призыв ЦК ВЛКСМ, выехали на Дальний Восток для строительства нового города в тайге. В короткие сроки они построили на Амуре город юности.

Идя следом за реальными событиями жизни, сценаристы З. Маркина, М. Витухновский в содружестве с С. Герасимовым взяли на себя ответственную задачу — рассказать о героях, не вымышленных, а реально существующих.

«Нам хотелось, — писал С. Герасимов, — создать не хронику строительства, а полнокровную, правдивую повесть о буднях Дальневосточного комсомола, о росте коллектива... о большевистской закалке, которую получают комсомольцы в боях за освоение Дальнего Востока».

Задолго до съемок С. Герасимов, З. Маркина и М. Витухновский едут на Дальний Восток к героям своего будущего фильма. Там, в Комсомольске, наблюдая за работой и бытом новоселов, авторы уточняют основные сюжетные линии, детально разрабатывают характеры героев, определяют места съемок. Так, с первого этапа создания картины живая действительность подсказывала художникам правильные решения творческих задач.

Через год в Комсомольск приехала для съемок вся группа. Жители города крепко подружились с молодым творческим коллективом кинематографистов.

Съемки в Комсомольске проводились при непосредственном участии строителей города, которые помогли кинематографистам восстановить сложные сцены корчевки леса, сооружения плотины. С. Герасимов рассказывает, как новоселы Комсомольска «для воссоздания исторического момента строительства города брались за топоры и лопаты и вместе с актерами вновь переживали первые дни своей героической работы».

Молодые исполнители (Т. Макарова, О. Жаков, И. Новосельцев, П. Алейников, В. Телегина) тщательно изучали жизнь строителей города, присматривались к их быту, труду.

Так совместными усилиями молодежи города и съемочной группы создавался фильм о замечательных делах советских юношей и девушек, о новой морали людей социалистического общества.

Для С. Герасимова «Комсомольск» был не первой картиной о молодежи. Камерные ситуации, свойственные его предыдущему фильму «Семеро смелых», отошли здесь на второй план. С. Герасимов выводит своих молодых героев на большое общественное поприще, отводит им широкое поле деятельности.

В работе над «Комсомольском» С. Герасимов осуществляет режиссуру грандиозных массовок. В массовых сценах он стремится отразить высокий трудовой энтузиазм строителей. Лучшая из этих сцен — эпизод постройки канала — выражала пафос коллективного труда строителей социалистического города.

«Комсомольск» утверждал новый тип героя, для которого труд стал жизненной необходимостью, делом славы и доблести.

До сих пор «Комсомольск» не утратил своей пленительной жизненной силы. Сейчас, как и двадцать лет назад, он воспитывает молодежь в духе любви к своей родине, стойкости, смелости, решимости в достижении великой цели. Примеру героев первых пятилеток следуют в наши дни молодые покорители целины, строители индустриальных гигантов Сибири и Дальнего Востока.

М. Н.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Смерть Пазухина» (по М. Е. Салтыкову-Щедрину), 9 ч.

Сценарная разработка и постановка Г. Никулина; оператор Д. Месхиев; художник Б. Бурмистров; режиссер В. Терентьев; композитор А. Маневич; звукооператор Г. Эльберт; монтажер А. Боровская.

В ролях: Иван Прокофьич Пазухин — М. Трояновский, Прокофий Иваныч Пазухин — В. Полицеймако, Фурначев — Н. Корн, Настасья Ивановна — А. Лисянская, Лобастов — И. Ефремов, Живоедова — О. Казико, Живновский — М. Иванов, Баев — Н. Дмитриев, Василиса Парфентьевна — О. Виндинг Мавра Григорьевна — Н. Ургант, Велегласный — В. Чайников, Леночка — Л. Малиновская, Трофим Северьяныч — Л. Степанов, Мавра — В. Липсток. В эпизодах: П. Панков, К. Гун, В. Васильев, П. Первушин.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО и ЯЛТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Новые похождения Кота в сапогах», 9 ч., цветной.

Сценарий, стихи и песни С. Михалкова; постановка А. Роу; главный оператор И. Шатров; композитор А. Волконский; звукооператор А. Дикан; режиссер З. Данилова; оператор П. Катаев, художники: Ю. Швец, Е. Галей; дрессировщики зверей: Г. Алексеев, А. Гетманов.

В ролях: Кот в сапогах — М. Барабанова, Люба, принцесса — О. Горелова, Любин дедушка, шахматный король — А. Кубацкий, Ваня, маркиз Карабас — В. Жариков, Оля, белая пешка — О. Крылова, Клава, черная пешка — Н. Асмус, герцогиня Дуличе, соседка — Т. Носова; Кривелло, министр без портфеля, сосед — К. Злобин; Патисоне, министр с портфелем, доктор — С. Каюков; шут и старая колдунья — Г. Милляр, молодая колдунья — Л. Вертинская, начальник дворцовой стражи — Л. Потемкин, посол графа Домино — Н. Кондратьев, королевский зеленщик — В. Володин, королевский тамбур-мажор — Э. Трактовенко. В эпизодах: В. Лебедев, А. Жуков, А. Михайлов, В. Иванов, И. Ткаченко, И. Евдокимов. П. Мухин, Н. Опарин, Д. Бахтин, В. Кулаков и другие.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. ДОВЖЕНКО

«Правда» (по одноименной пьесе А. Корнейчука), 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Левада; постановка: В. Добровольского, И. Шмарука; главный оператор В. Войтенко; главный художник М. Юферов; режиссер К. Гаккель; оператор Л. Штифанов; композитор К. Данькевич; звукооператор С. Сергиенко; монтажер В. Бондина.

В ролях: В. И. Ленин — Г. Юченков, Ф. Э. Дзержинский — А. Ануров, А. В. Луначарский — А. Каневский, Я. М. Свердлов — Я. Козлов, И. В. Сталин — А. Кобаладзе, Кузьма Рыжов — П. Киянский, Наташа Рыжова — Н. Кукушкина, Тарас Голота — М. Егоров, Вася — Ю. Мажуга, Иванов — Н. Дупак, Боженко — М. Пуговкин, Затонский — Л. Жуковский, Коцюбинский — В. Черняк, Чубатенко — В. Добровольский, Пятаков — А. Дубов, Грушевский — С. Петров, Винниченко — Г. Бабенко, Петлюра — Ю. Лавров, Керенский — Я. Геляс, сотник — Ф. Ищенко, офицер — Е. Балиев, продавец книг — Л. Масоха. В эпизодах: И. Кононенко, И. Крымчак, К. Кульчицкий, М. Пишванов, Н. Панасьев, В. Ролемский, А. Сова, Н. Титаренко, Д. Франько, Н. Хряшиков, П. Шкреба, Н. Яковченко.

●

«Конец Чирвы-Козыря» (по мотивам пьесы И. Микитенко «Диктатура»), 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Левада; постановка В. Лапокныша; операторы: А. Ананасов, Л. Кохно; композитор Ю. Мейтус; звукооператоры: Н. Авраменко, А. Лупал; художники: А. Кудря, О. Степаненко; режиссер В. Павловский.

В ролях: Григорий Дударь — П. Усовиченко, Петро Малоштан — В. Аркушенко, Андрей Чирва — А. Хвыля, Макар Пивень — Д. Милютенко, Сыроватка — К. Смиян, Настя — Н. Доценко, секретарь окружкома — И. Переверзев, Оксана — А. Роговцева, Грицько — Б. Мартынов, Параня Т. Носова, Гусак — К. Артеменко, Лопух — И. Костюченко, Ромашка — Н. Дупак, Горох — Н. Панасьев, Васько — В. Данилин. В эпизодах: Гриневич, Есипенко, Жуковский, Крамарь, Короткевич, Маркевич, Писарь, Смолярова, Рекеда, Теремец, Франько, Цыганков, Яковченко.

●

«Штепсель женит Тарапуньку», 9 ч.

Автор сценария Ю. Тимошенко; постановщики: Е. Березин, Ю. Тимошенко; оператор Н. Топчий; композитор О. Сандлер; звукооператор Л. Вачи; режиссер С. Цыбульник; текст песен: П. Глазового, В. Бахнова, Я. Костюковского.

В ролях: Тарапунька — Ю. Тимошенко, Штепсель — Е. Березин, Галя — Т. Литвиненко, Маруся — М. Мушкина, Бутыльченко — В. Дальский, тетя Вустя — Н. Копержинская, Жозя — Н. Самсонова, Запорожченко — А. Хвыля, Бриллиантов — В. Халатов, комендант — Н. Яковченко, вахтер — Н. Панасьев. В эпизодах: П. Шпрингфельд,

К. Хабарова, Г. Лазарев, Г. Тесля, В. Чайка, С. Карамаш, Д. Капка, А. Некряч.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Счастье надо беречь» (по мотивам повести А. Кулаковского «Невестка»), 9 ч.

Автор сценария А. Макаёнок; режиссер-постановщик И. Шульман; оператор Г. Вдовенков; режиссер С. Брауде; художник Ю. Булычев; монтажер М. Бодренникова; композитор Д. Лукас; звукооператор В. Демкин; текст песен М. Лужанина; песня Ларисы композитора И. Любана.

В ролях: Данила — К. Скоробогатов, Виктор — Ю. Саранцев, Лариса — Д. Столярская, Шандыбович— В. Полицеймако, Ольга — Н. Дорошина, председатель колхоза — Б. Кудрявцев, Вася — В. Иванов, Катя — Д. Ритенбергс, немой — С. Хатскевич, Никита — А. Барановский. В эпизодах: С. Станюта, К. Кулаков, И. Добролюбов, А. Денисова, А. Климова, Н. Гейц, Г. Макарова.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Страницы былого», 9 ч.

Авторы сценария: А. Абрамов, М. Писманник; режиссеры-постановщики: Вл. Кочетов, Евг. Ташков; оператор Ф. Сильченко; художник В. Ильюшин; режиссер В. Кашурин; композитор А. Эшпай; звукооператор Э. Гончаренко; текст песен В. Карпенко; монтажер Т. Дон.

В ролях: Алексей— П. Щербаков, Люба — К. Шмаринова, Митя — Ю. Боголюбов, Савва—Н. Боголюбов, Скворцов — В. Санаев, генерал — Б. Бибиков, Варвара Михайловна— А. Пекарская, Игнат — С. Свашенко, блондин — Н. Горлов. В эпизодах: И. Безяев, Н. Волков, П. Михайлов, З. Сорочинская, П. Шпрингфельд, В. Янпавис.

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рыбаки Арала», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Жапаков, М. Мелкумов; режиссер-постановщик Юлдаш Агзамов; операторы: А. Мусурис, В. Гришин; художник-постановщик В. Еремян; композиторы: И. Акбаров, М. Бурханов, М. Левиевич; звукооператор Г. Сенчило; режиссер А. Акбарходжаев; текст песен М. Матусовского; монтаж Х. Умаровой.

В главных ролях: Айджамал — Е. Тэн, Александр Бутаков — Б. Битюков, Ерназар Калимбетов — К. Кожабеков, Джадегер Есемурадов — Н. Рахимов, Бекпулат — Т. Уралиев, Сенем — Л. Абдукаримова, Семен Алексеев — М. Михайлов, Есемурат-ага —М. Матчанов, поручик Бутаков — Б. Битюков. В эпизодах: Л. Масоха, Б. Котляревский, Л. Сарымсакова, Ю. Долгов, И. Ерошевский, Ш. Шарипов, О. Шамуратова, К. Уразбаев, С. Утебергенов, Г. Калягин.

АШХАБАДСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Особое поручение», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: К. Курбансахатов, Я. Айзенберг; режиссеры-постановщики: Е. Иванов-Барков, Алты Карлиев; главный оператор А. Карпухин; главный художник А. Федотов; режиссер Д. Тналина; режиссер-монтажер Х. Агаханов; композитор Ю. Мейтус; звукооператор М. Кузнецов; текст песни Ю. Каменецкого.

В ролях: Алты Мергенов — Алты Карлиев, Лемчук — П. Волков, Ата Мердан — Кульмурадов, Наташа — В. Куценко, Джерен — С. Атаева, Андрей — В. Брежнев, Лена — З. Степанова, Нияз — М. Кепбанов, Сахат — П. Ильясов, комдив — С. Стреценко, Польван — А. Бяшилов, Ибрагим — А. Дурдыев, Джума — А. Курбандурдыев, Савицкий — П. Стрелин, Кадырханов — Х. Аннадурдыев, Кара Мирза — Н. Бекмиев, Джексон — А. Каратов, Рахметбай — М. Кульмамедов. В эпизодах: А. Аннакумеева, Г. Бобровский, А. Древаль, А. Жуков, М. Кириллов, Н. Крылов, С. Каррыев, М. Карлиев, Л. Стадник, Л. Столповская.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«У порога жизни», 9 ч.

Производство Монгольской киностудии, Улан-Батор.

Авторы сценария: Л. Ванган, Ч. Чимид; режиссер С. Гендэн; оператор Д. Жигжид; художник Л. Доржпалам; композитор С Гончигсумла; звукооператор Л. Найдан. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Пуревжав— Б. Пурве (дублирует К. Тыртов), Пуревжав в детстве — Ж. Банзрагч (В. Ларионов), Даш, отец Пуревжава — Ц. Цегмид (А. Кельберер), Мядаг, мать Пуревжава — Ч. Сосор (З. Веркуль), советский врач —Г. Доржпалам (Н. Зорская), Бума — Т. Цевенжав (А. Заржицкая), Сурен, сестра Пуревжава — Д. Янжинжав (Е. Тэн), Лама — З. Цендеху (М. Глузский), Жамц— Ж. Гур (Д. Нетребин).

●

«Июньские дни», 9 ч.

Производство Таллинской студии.

Автор сценария Георг Орм; режиссеры-постановщики: В. Невежин, К. Кииск; главный оператор С. Школьников; художник П. Линцбах; оператор Э. Вахер; монтажер В. Парвель; композитор Б. Кырвер; звукооператор Г. Вахтел; текст песен М. Кесамаа. Режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В главных ролях: Юхан Лаурисоо — А. Сяэрев (дублирует В. Соловьев), Феликс — П. Варанди (К. Карельских), Эрика — А. Койк (Н. Зорская), Майре — Е. Клинк (Л. Бабичкова), Саарман — Н. Руубель (А. Кельберер), Тоомас — Х. Фрейберг (О. Мокшанцев), Пеетер — Р. Микк (В. Ларионов), Рита — Е. Сикк (А. Кончакова), Киппер — В. Кальд (В. Прохоров).

●

«Место в жизни», 10 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария Хай Мо; режиссер Лин Цзыфэн; оператор Чжу Цзин; художник Ху Цзингуан; композитор Ван Юнь-цзе; звукооператор Чжу Вей-ган. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: мать — Чжан Жуй-фан (дублирует В. Енютина), Лао Дэн — Цзин Янь (Б. Кордунов), Ван Лао-де — Чжан И (А. Кругляк), Лян Чэн-вэнь — Чжан Цзы-лян (В. Прохоров), Янь Цзя — Цинь Вэнь (Н. Зорская), Лян Чэн-у — Ян Гун-минь (Ю. Кротенко), Си Цяо — Ши Вэй (А. Харитонова), сыщик Чэнь — Ли Вей (О. Макшанцев), Дун Сяо-фэнь — Лин Юнь (Г. Вицин).

«Юрашек» (по одноименному произведению И. Соснара-Газды), 9 ч.

Производство «Чехословацкий государственный фильм», киностудия Баррандов.

Авторы сценария: Мирослав Цикан, Владимир Бор; режиссер Мирослав Цикан; оператор Ян Рот; художник Ян Зазворка; композитор Штепан Луцкий; звукооператор Франтишек Шинделарж. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

В главных ролях: Юрашек Бенада — Карел Гашлер (дублирует М. Виноградов), Бенада, его отец — Йозеф Бек (А. Алексеев), Бенадова, его мать — Власта Власакова (Н. Зорская), Алексей Соловьев — Владимир Гуляев, бабушка Войтова — Терезия Брзкова (Е. Оттен), Штепанка, ее внучка — Милена Сватонева (Инна Охотина), доктор Мразек — Карел Хегер (Л. Свердлин), Томала — Олдржих Лукеш (С. Бубнов), учитель — Богуш Загорский (А. Кельберер), Дражил — Владимир Ржепа (А. Антонов), Кречмер — Франтишек Зварик (Б. Кордунов), Сойка — Мартин Ружек (В. Белокуров).

●

«Шляпа пана Анатоля», 10 ч.

Производство киностудии художественных фильмов в Лодзи.

Авторы сценария: Здислав Скowронский, Ян Рыбковский; режиссер Ян Рыбковский; оператор Богуслав Лямбах; художник Ян Грандис; композитор Ежи Харальд; звукооператор Ян Червинский. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В ролях: Анатоль — Тадеуш Фиевский (дублирует С. Цейц), Маня, его жена — Елена Маковская (М. Фигнер), Ежи — Венчислав Глинский (Б. Кордунов), директор страхового агентства — Зигмунд Хмелевский (В. Хохряков), инспектор милиции — Станислав Яворский (А. Кельберер), начальник отделения — Бронислав Павлик (К. Тыртов), пан с бородкой — Александр Дзвонковский (В. Адлеров), Кися — Барбара Модельская (В. Дольская).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Пан Прокоук — друг зверюшек», 1 ч., цветной.

Производство Чехословацкой государственной студии мультипликационных фильмов в г. Готвальдове.

Автор сценария и режиссер Карел Земан; оператор Антонин Горак; композитор Зденек Лишка; звукооператор Франтишек Штрангмюллер. Режиссер дубляжа Г. Ломидзе.

Кукловоды: Инджих Лишка, Франтишек Крчмарж, Арношт Купчик.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Под боевыми знаменами», 7 ч.

Автор сценария Е. Кригер; авторы дикторского текста: А. Марьямов, Е. Кригер; режиссеры: Ф. Киселев, И. Сеткина, И. Венжер; операторы Центральной студии документальных фильмов.

О 40-летии Советских Вооруженных Сил.

●

«В небесах, на земле и на море», 3 ч.

Автор сценария В. Горохов; режиссер Н. Соловьева; операторы Центральной студии документальных фильмов. Консультант Г. Шатунов.

О 40-летии Добровольного общества содействия Армии, Авиации и Флоту СССР.

«Победа советских конькобежцев», 2 ч.

Автор дикторского текста И. Прок; режиссер Б. Вейланд; операторы: М. Ошурков, О. Лебедев.

●

«Повесть о пингвинах», 2 ч.

Автор дикторского текста С. Образцов; режиссер М. Славинская; автор-оператор А. Кочетков.

●

«В горах Тироля», 2 ч., цветной.

Автор дикторского текста Л. Браславский; режиссер К. Эггерс; операторы: Ю. Леонгардт, О. Арцеулов.

О международных соревнованиях по горнолыжному спорту.

●

«Современная Эфиопия», 5 ч., цветной.

Авторы дикторского текста: А. Колошин, Б. Леонтьев; автор-оператор А. Колошин; монтаж ассистента режиссера И. Гениной.

РОСТОВСКАЯ-НА-ДОНУ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Одиннадцать отважных», 1 ч.

Автор сценария Ю. Яновский; режиссер М. Плоскин; оператор К. Кутуб-Заде.

О героях-саперах...

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«На родине патриотического почина», 1 ч.

Автор-оператор И. Гольштейн.

О шахтере-новаторе Мамае и его бригаде.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Пребывание в Белоруссии Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева», 2 ч.

Монтаж режиссеров М. Горбунова, Л. Матусевича; операторы: М. Беров, Ю. Иванцов, Г. Лейбан, В. Пужевич, В. Цеслюк.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Неринга», 2 ч., цветной.

Автор дикторского текста В. Мозурюнас; режиссер-оператор Л. Таутримас.

Видовой фильм о прибрежной косе Неринга в Литве.

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Приезжайте к нам в Узбекистан», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Мухамедов, Ю. Каравкин; режиссер М. Каюмов; операторы: М. Пенсон, И. Гибалевич, Р. Полтиелов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«СССР — Финляндия» (Соревнования армейских лыжников), 1 ч.

Автор дикторского текста А. Разумовский; режиссер А. Минкин; операторы: Г. Донец, О. Иванов, Ф. Овсянников, А. Погорелый, К. Станкевич, Г. Трофимов.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Служу Советскому Союзу», 1 ч.

Автор сценария В. Дорман; режиссер В. Тюхменов; оператор Д. Ибрагимов.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Вьетнамские этюды», 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Лосева; режиссер М. Таврог; оператор П. Тартаков. Консультанты: Ф. Модоров, И. Лейзеров.

●

«Шхуна „Заря"», 1 ч., цветной.

Авторы дикторского текста: Я. Хромченко, Н. Шиллер; режиссер-оператор Х. Акопов. Консультант Ю. Калинин.

●

«Страницы воинской славы», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Белокуров; режиссеры: Ф. Блажевич, Ю. Арнаудов; операторы: А. Миссюра, Д. Китанов. Консультанты: Е. Львова, М. Михов.

●

«Редкие металлы», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Жемчужный; режиссер Б. Альтшулер; оператор Я. Дихтер. Консультант Г. Милованов.

●

«Всесоюзная промышленная выставка» (Новинки юбилейного года), 5 ч., цветной.

Автор сценария К. Славин; режиссер Х. Шмаин; оператор М. Цирульников. Главный консультант В. Новаковский.

●

«Рокуэлл Кент», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Попов; режиссер-оператор Я. Толчан. Консультант профессор А. Чегодаев.

●

«Чудотворец» из Бирюлева», 2 ч.

Авторы сценария: Я. Хромченко, Н. Шиллер; режиссер Б. Эпштейн; оператор Я. Дихтер.

●

«ТУ-114», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Ионов; режиссер-оператор М. Кривцун. Главный консультант В. Богданов.

●

«Это каждому полезно», 1 ч.

Автор сценария Е. Гусева; режиссер А. Кандахчан; оператор Н. Шумов. Консультанты: И. Петухов, К. Малолетко.

●

«Следствие продолжается», 7 ч.

Авторы сценария: А. Васильев, Н. Кемарская; режиссер А. Бабаян; оператор Ю. Беренштейн. Консультанты: Т. Арзуманян, Н. Краснопевцев.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Ничему плохому не учили», 1 ч.

Автор сценария М. Неймарк; режиссер Ю. Головин; оператор Н. Васильев. Консультант действительный член Академии педагогических наук доктор педагогических наук профессор Б. Ананьев.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Будь осторожен», 3 ч.

Автор сценария Э. Двинский; режиссеры: Д. Абашидзе, Н. Жужунадзе; операторы: А. Алексеев, Г. Корели. Консультант А. Перцовский.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Предварительно-напряженный сборный железобетон», 4 ч.

Автор сценария Н. Крючечников; режиссер Н. Лескес; оператор И. Клещ. Консультант член-корреспондент Академии строительства и архитектуры СССР Н. Перельштейн.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Долголетние культурные пастбища Эстонской ССР», 2 ч.

Автор сценария Р. Томре; режиссер В. Парвель; оператор А. Беекман.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Комбайн «Шахтер», 3 ч.

Автор сценария Н. Ковальчук; режиссер Л. Твердохлебова; оператор Г. Химченко. Консультанты: М. Кричевский, А. Еременко, С. Василенко.

●

«Скоростная проходка вертикальных стволов шахт», 5 ч.

Автор сценария О. Кораллов, режиссер Н. Храпун; оператор Г. Вьюнник. Консультант А. Матковский.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

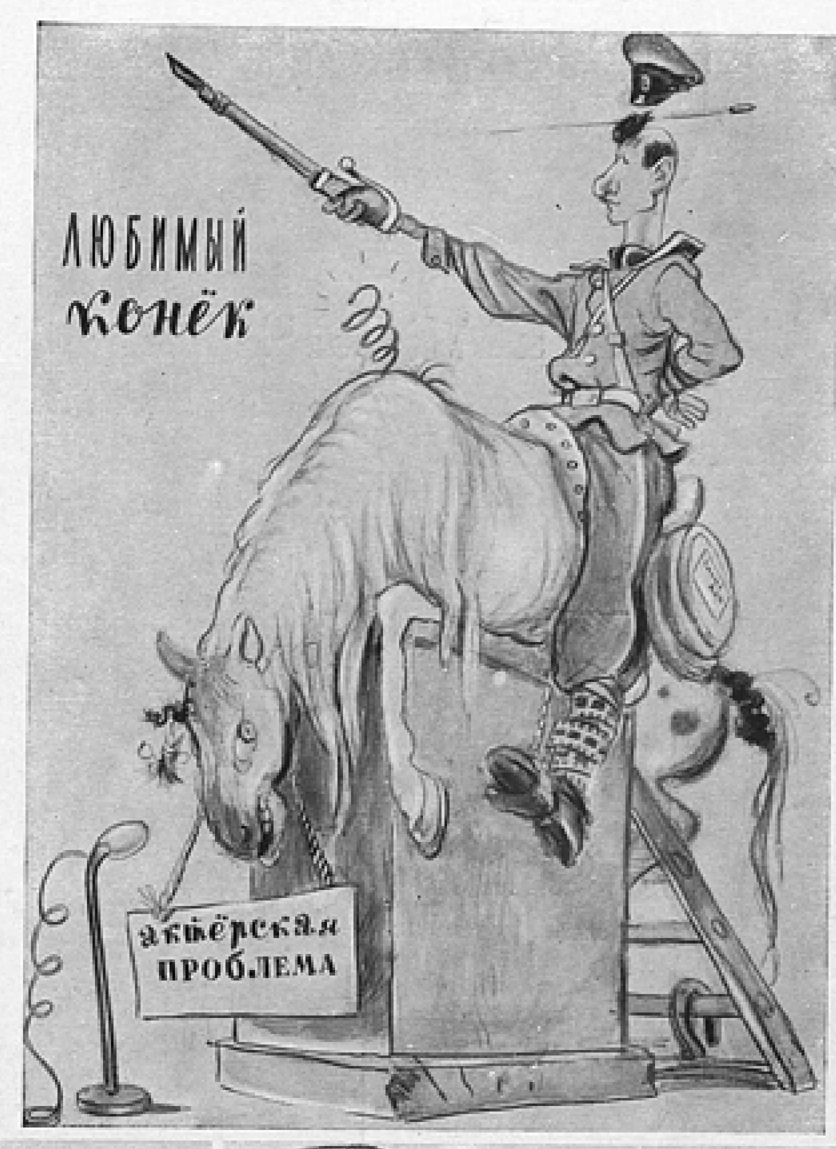
●

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 31. Тел. К 5-54-00

А03328. Сдано в производство 15/III 1958 г. Подписано к печати 22/IV 1958 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,62 (условных листов 17,5)
Учетно-издательских листов 17,9. Тираж 19 400 экз. Зак. 127

Цена 10 руб.

16-я типография Московского городского Совнархоза
Москва К-1, Трехпрудный пер., 9



В дни Всесоюзной творческой конференции работников кинематографии в Центральном Доме кино выходила юмористическая стенная газета «Хлопушка». Мы публикуем несколько появившихся в ней дружеских шаржей и эпиграмм (справа — на режиссера С. Герасимова, внизу — на режиссеров Т. Левчука, М. Ромма, Г. Александрова).

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ВТОРОЕ ПОЛУГОДИЕ

1958 ГОДА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

На страницах журнала обсуждаются актуальные проблемы художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Журнал публикует статьи по вопросам теории и истории кино, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, статьи-монографии о творческом опыте выдающихся мастеров киноискусства, сценарии советских и зарубежных авторов, рецензии и критические заметки о новых фильмах.

Специальный отдел журнала посвящен вопросам кинолюбительства.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка принимается городскими и районными отделами Союзпечати, конторами, отделениями и агентствами связи, а также общественными уполномоченными по подписке на киностудиях, фабриках, заводах, в колхозах и совхозах, в учреждениях и учебных заведениях.